

.S32

v.5

pt. 2

Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Achter Jahrgang / Zweiter Band

Verlag der Schaubühne / Charlottenburg / 1912

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



History
Fishes
3 25 45
5 21 43

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die
Seiten im zweiten Band des achten Jahrgangs

Kaltenberg, Peter —	49	618
Mhrgrafen, Die —	46	521
Nida in Hamburg	36	211
Nlazia	39	289
Alessandro und der Abt.	28/9	53
Amerika	45	474
Amsterdam	45	486
Amsterdamer Bühnenverhältnisse	39	295
An junge Künstler	32/3	111
Anstieg	39	281
Antiquitäten	41	362
Antworten an Theodor Lessing	38	256
,Ariadne auf Naxos' in Stuttgart	44	446
Arouet, Der junge —	34/5	175
Aus Bruckners Rufst	34 5	171
Argione, Die — über das Drama und Shakespeare	34/5	159
Balbur Bäder	40	319
Banadietrich	26/7	19
Bar in Berlin	26/7	31
Barnowsh, Von Brahms und —	45	467
Bau, Seelings —	46	511
Belletristisches		
Der Dramatiker	26/7	29
Johann Arturs Traum	28/9	62
Die Macht der Lebendigen	30/1	97
Wanda	30/1	105
Ranisjai	32/3	141
Der junge Arouet	34/5	175
Die schwarze Geißel	37	231

Ukazia	39	289
Baldur Bäcker	40	319
Sketch	41	350
Theodor Wendels Abschied	42	389
Die Schauspielerin	43	424
Die lebenden Statuen	45	479
Sechsmal Tristan und Isolde	46	516
Der Schauspieler Malvio	48	580
Die Dilettantin	50	642
Flucht	52	697
Belinde	45	485
Berg-Erbind und sein Weib	36	185
Berlin 1912	40	303
Berliner Theater*)		

D	Der Bedekind-Zyklus (Oaha, Musil, Giballa, So ist das Leben, Erdgeist, Marquis von Reith)	26/7	7
H	Saisonbeginn (Palms Ende Goethe: Egmont)	36	196
C			
C	Der Fall Lang	87	285
R	Sammelfurtum (Reroul und Barré: Der Herr Drei Charakter (von Nr. 19)hardt: Tantris der Narr)	87	240
T			
L			
B	Lindner und Sternheim (Die Bluthochzeit Don Juan)	38	252
D			
E	Das Komödienhaus (Fulda: Feuerversicherung Dreger: Der lächelnde Knabe)	39	279
L	Narrentanz (Strinski)	40	307
D	Totentanz (Strindberg)	41	342
E	Die Zarin (Benguel und Biró)	41	362
F	Antiquitäten (Arnold: Mein alter Herr Coolus: Der Liebesbarometer Blumenthal: Ein Waffengang)	41	362
T			
B			
K	Thoma, Durteur (Magdalena Ibsen: Hedda Gabler und Caruso Carmen, Bohème, Maskenball)	42	377
L			
O			
C	Deutsches Schauspielhaus (Strindberg: Oskern, Gläubiger Mit dem Feuer spielen)	42	386
D	König Heinrich der Vierte (Shakespeare)	43	407
V	Volks-, Versuchs- und Kompromißtheater (Fedorow: Walter Wolf Neues Volkstheater Herodes und Mariamne)	44	456
V			
M			
R	Gemütsmenschen (Friedmann-Frederich)	44	459
E	Montur- und (Stowronnet: Die Generalsekete)	44	459
G			
	Filmzauber (Bernauer und Schanzer)		

*) A = Kammerspiele, B = Königliches Schauspielhaus, C = Deutsches Schauspielhaus D = Deutsches Theater, E = Komödienhaus, F = Lustspielhaus, G = Berliner Theater, H = Neues Schauspielhaus, I = Züsientheater, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, M = Theaters in der Königgräferstraße, N = Neue Freie Bühne, O = Opernhaus, P = Theater am Rollendorfplatz, R = Residenztheater, S = Schillertheater, T = Trainontheater, U = Theater Groß Berlin, V = Delegiertenversammlung.

L	} Von Brahm und (Hauptmann: Gabriel Schillings)	45	467
K		Barnowsky (Thoma: Magdalena Flucht)	
K	Michael Kramer (Hauptmann)	46	498
B	Die Hermannsschlacht (Kleist)	46	521
A	Maria Magdalena (Hebbel)	47	538
R	Donnay im Residenztheater (Prinzenerziehung)	47	554
I	Rumpelstilzchen (Alice Berend)	47	555
U	} Theater Groß Berlins	48	570
P			
C	Kameraden (Strindberg)	48	577
K	} Schnigler und Brahm (Professor Bernhardt)	49	601
L		Nekrolog	
S	Schillertheater	49	616
T	Sexualballett (Gavault: Die Erste — die Beste!)	49	621
Z	} Nissen und Rittner (Die Delegiertenversammlung)	50	629
L		Sommer	
M	Hedda Gabler (Ibsen)	50	649
B	} Die beiden (Schiller: Don Carlos)	51	658
O		Häufens (Wagner: Das Rheingold)	
V	} Versuchsbühnen (Lorge: Das Urteil des Salomo)	51	677
N		Walter: Der Kammerdiener	
L	Rose Bernd (Hauptmann)	52	684

Besprochene Aufführungen

Adam: Die Frau von vierzig Jahren	52	704
Alfred: Goldener Leichtsin	38	270
Arnold: Mein alter Herr	41	362
Bahr: Das Prinzip	44	454
Barré und Reroul: Der Herr von Nummer 19	37	240
Bassewitz: Judas	42	394
Beethoven: Fidelio	46	512
Berend: Rumpelstilzchen	47	555
Bernauer und Schanzer: Filmzauber	44	459
Biró und Lenghel: Die Zarin	41	362
Birinski: Narrentanz	40	459
Björnson: Ueber unsre Kraft I	51	661
Blumenthal: Ein Waffengang	41	362
Bodman: Die heimliche Krone	52	706
Brehmer: Helga Holgerfen	41	361
Calderon: Der standhafte Prinz	38	268
Glutjam: König Harlekin	46	512
Coolus: Der Liebesbarometer	41	362
Crüwell: Schönwiesen	51	661
Delbrück: Der junge Herr	49	619
Donnay: Prinzenerziehung	47	554
Dreyer: Die Frau des Kommandeurs	48	588
Eulenberg: Anna Walewska	44	452
Belinde	45	485

Evers: Die Uhrgrafen	46	521
Engler: Der Frauenfresser	45	487
Fedorow: Walter Volf	44	456
Fiers und Caillabet: Der Palmenfrad	50	635
Friedmann-Frederich: Gemütsmenschen	44	459
Friedmann und Polgar: Talmas Tod	51	676
Ganghofer: Der Wille zum Leben	50	638
Gavault: Die Erste — die Bestel	49	621
Goethe: Faust	47	537
Egmont	36	196
Gogol: Der Revisor	43	428
Halbe: Der Ring des Gauflers	39	294
Halm und Sauder: Graf Pepi	48	589
Heiligenwald	38	260
Hardt: Gudrun	43	428
Tantris der Narr	37	240
Hauptmann: Gabriel Schillings Flucht	45	467
Helios	50	638
Michael Kramer	46	498
Rose Bernd	52	684
Hebbel: Unges und sein Ring	38	261
Herodes und Mariamne	44	456
Maria Magdalene	47	533
Höfen: Hedda Gabler	42	377
Hogenstein: Kammermusik	50	648
Keroul und Barré: Der Herr von Nummer 19	37	240
Kienzl: Der Ruhreigen	37	229
Kleist: Die Hermannsschlacht	46	121
Knoblauch: Kismet	48	570
Küchler: Ursulas fröhliche Fahrt	41	361
Langnese-Hug: Das Fest } Herbsttag }	48	587
Lengyel und Biró: Die Barin	41	362
Lorping: Bar und Zimmermann	49	620
Maeterlinck: Schwester Beatriz	38	261
Menz: Die Jesuiten	51	676
Mehring und Koda: Bubi	42	396
Misch: Die Kinderstube	48	589
Molière: Tartüff	47	537
Mozart: Figaros Hochzeit	28/9	47 47 555
Müller, Artur: Tartüff im Reifrod	43	429
Müller, Hans: Gefinnung	44	452
Nansen: Eine glückliche Ehe	51	661
Nathansen: Hinter Mauern	41	360

Nicodémi: Der Reihbusch	42	395
Rouguès: Der Abler	50	635
Offenbach: Die schöne Helena	34/5	181
Orpheus in der Unterwelt	40 330 43 428 45	478
Poef: Spitzbubenweihnacht	50	647
Polgar und Friedmann: Talmas Tod	51	676
Presser und Schönthan: Der Retter in der Not	52	705
Rademacher: Johanna von Neapel	30/1	79
Raimund: Der Verschwender	28/9	49
Rittner: Sommer	43 411	50 629
Roda und Meyrink: Bubi	42	396
Saubel und Halm: Graf Pepi	48	589
Heiligenwald	38	260
Schanzer und Bernauer: Filmzauber	44	459
Schiller: Don Carlos	51	658
Rabale und Liebe	47	537
Schmidt: Das Buch einer Frau	40	331
Schmizler: Professor Bernharbi	49	601
Schönthan und Presser: Der Retter in der Not	52	705
Shakespeare: Das Wintermärchen	42	393
Julius Caesar	43	428
König Heinrich der Vierte	43 407 44	442
Stowronnek: Die Generalsede	44	459
Smetana: Dalibor	28/9	47
Strauß: Ariadne auf Naxos	44	446
Sternheim: Don Juan	38	253
Strindberg: Gläubiger	42	386
Kameraden	48	577
Mit dem Feuer spielen	42	386
Ostern	42	386
Totentanz	41	342
Suppé: Die schöne Galathee	40	330
Thoma: Magdalena	42 377 45	467
Verdi: Aida	36	211
Verhaeren: Philipp der Zweite	50	638
Vollmoeller: Das Mirakel	40	311
Venetianische Nacht	48	587
Wagner, Richard: Das Rheingold	51	658
Wagner, Siegfried: Banadietrich	26/7	19
Walter: Der Kammerdiener	51	677
Weber: Oberon	52	693
Wedekind: Dada. Musik. Sidalla. So ist das Leben. Erdgeist. Marquis von Reith	26/7	7

Wedekind: Franziska	51	664
Wendland: Der Schneider von Malta	50	647
Wied: Das Wunderkind	49	619
Wolf-Ferrari: Der Schmuck der Madonna	49	614
Susannes Geheimnis	40	330
Wolzogen: Eine fürstliche Maulschelle	50	645
Young: Wie man einen Mann gewinnt	43	430
Zweig: Das Haus am Meer	45	478
Zettler, Der —	47	542
Zibersfelds neues Haus	48	568
Zjornsen als Dramatiker	30/1	84
Zonbonnière, Münchens —	43	430
Brahm		
Von Brahm und Barnowsky	45	467
Brahm und Schnitzler	49	601
Nachruf	49	608
Brahm	50	625
Bremen	26/7	13
(Breslau) Eine fürstliche Maulschelle	50	645
Briefe, Unveröffentlichte — Hans von Bülow	51	653
Brief, Offener — an Max Reinhardt	49	609
Brosz, Ein romantisches Lustspiel Max —	26/7	32
Bubi	42	396
Buch, Das — einer Frau	40	331
Budapester Bilanz	34/5	164
Bücherbesprechungen		
Wittels: Tragische Motive	39	275
Matkowsky-Literatur	43	499
Strindberg: Dramaturgie	45	465
Das Tagebuch einer Schauspielerin	46	505
Wolff: Rede auf Gulenberg	46	120
Büchners Flucht	34/5	174
Bühne, Wort und —	36	200
Bühnenschriftsteller, Wie die deutschen — Gerichtstag halten	52	681
Bühnenverhältnisse, Amsterdamer —	39	295
(Bülow, Hans von) Der Elementargeist	41	346
Bülow, Unveröffentlichte Briefe Hans von —	51	653
Burgtheaters, Die Not des —	37	220
Caruso, Thoma, Durieux und —	42	377
Charlottenburger, Das — Opernhaus	40	309
Chinesische, Das — Puppentheater	34/5	171
Darmstadt, Mannheim, Frankfurt, —	43	424
(Delegiertenversammlung) Nissen und Rittner	50	629

Deutsches Schauspielhaus	42	386	49	622
Dilettantin, Die —			50	642
Direktion Lothar?			46	501
Donnay im Residenztheater			47	554
Drama, Die Axiome über das — und Shakespeare .	34/5	159		
Dramatiker, Björnson als —	30/1	84		
Dramatiker, Der —	26/7	29		
Dramatisches				
Alessandro und der Abt	28/9	53		
Herr Johann Wittenborg	32/3	122		
'T is pity she's a whore.	34/5	156		
Berg-Enbind und sein Weib	36	185		
Liebe	47	549		
Dramaturgie, Strindbergs —	45	465		
Dramaturgisches	28/9	37	41	339
Dramenbesprechungen				
Hölberlin: Der Tod des Empedokles	26/7	17		
Brod: Abschied von der Jugend	26/7	32		
Schawaller: Mephistofeth; Juliane; Der Dessauer- marsch	32/3	136		
Sorge: Der Bettler	47	542		
Eudermann: Der gute Ruf	52	691		
Dramen von Curt Schawaller	32/3	136		
Dresden	36	203		
Düsseldorf, Goethefestspiele in —	28/9	70		
Durieux, Thoma, — und Caruso	42	377		
Eigentum, Geistiges —	38	245		
Eingeschnitten, Die —	26/7	6		
Ein Traum	36	195		
Elementargeist, Der —	41	346		
Empedokles, Der Tod des —	26/7	17		
Erledigung	52	707		
Eulenberg				
Anna Walewska	44	452		
Belinde	45	485		
Rede auf Eulenberg	46	520		
Exempel, Ferdinand Gregori, Das —	32/3	133		
Extemporieren, Bom —	51	672		
Fall, Der — Lang	37	235		
—, Zum — Galm	40	314		
—, — — Weingartner	44	451		
Figaro in Charlottenburg	47	555		

Figaros Hochzeit	49	611
Filmpolitik und Filmzensur	47	544
Flucht	52	697
Frankfurt am Main	38	269
— , Mannheim, — , Darmstadt	43	424
Franziska	51	664
Frau, Die — des Kommandeurs	48	588
— , — — von vierzig Jahren	52	704
Freiburg	34/5	153
Gang in die Mitternacht	36	210
Gauflers, Der Ring des —	39	294
Gedichte		
Die Gingeschnitten	26/7	6
Bar in Berlin	26/7	31
Die verwaisten Kinder	28/9	67
Sigurds Totenfahrt	32/3	132
Das Theater als Geschäft	32/3	144
Vorahnung	34/5	152
O traure nicht!	34/5	155
Das chinesische Puppentheater	34/5	171
Aus Bruckners Musik	34/5	173
Laterna magica	34/5	173
Nächtliche Schlittenfahrt	36	194
Ein Traum	36	195
Gang in die Winternacht	36	210
Hiob	37	219
Versuchung	38	251
Japanische Schauspieler	39	278
Anstieg	39	281
Voraus!	39	281
Rembrandt-Homer	40	306
Rückblick	41	341
Der Tag des Einsamen	41	356
Der Totenfranz	42	384
Der Liebende und die Schläferin	43	406
Gerhart Hauptmann	46	497
Weg in den Vorfrühling	47	532
Das Weib und der Spiegel	48	585
Nachruf (auf Brahms)	49	608
Auf Gustav Mahlers Tod	51	674
Geißel, Die schwarze —	37	231
Geistiges Eigentum	38	245
Gemütsmenschen	44	459

Generation, Reinhardts junge —	30/1	89
Gerichtstag, Wie die deutschen Bühnenschriftsteller — halten	51	681
Geschäft, Das Theater als —	32/3	144
Gibt es ein Urheberrecht des Regisseurs?	30/1	92
Gloster, Richard —	50	634
Goethe		
Goethefestspiele in Düsseldorf	28/9	70
Faust (Hamburg)	47	537
Goldener Leichtfenn	38	270
Graf Pepi	45	589
Gregori, Ferdinand —, das Exempel	32/3	133
Hagemann, Carl —	46	509
Halm, Alfred —	37	215
—, Zum Fall —	40	314
Hamburg		
Alba in Hamburg	36	211
Hamburgs Neuformation	37	227
Helga Holgersen	41	361
Wie man einen Mann gewinnt	43	430
Das Prinzip	44	454
Carl Hagemann	46	509
Hamburg	47	537
Graf Pepi	48	589
Spitzbubenweihnacht	50	647
Holgar in Altona	51	676
Hannover		
Das Buch einer Frau	40	331
Der Reiherbusch	42	395
Hartmann, Von — und Palsi	46	512
Hauptmann		
Gerhart Hauptmann	46	493 497
Michael Kramer	46	498
Gabriel Schillings Flucht	45	467
Helios	50	638
Hauptmann in Stuttgart	50	649
Rose Bernd	52	684
Haus, Das — am Meer	45	478
Hebbel		
Gyges und sein Ring	38	261
Hebbels Heimat	38	263
Herodes und Mariamne	44	457
Maria Magdalene	47	533

Hedda Gabler	42	377	50	649
Heimat, Hebbels —			38	263
Heiteres und Trauriges			40	330
Helga Holgersen			41	361
Hellerau			28/9	50
Hermannsschlacht, Die —			46	521
Herr Johann Wittenborg			32/3	122
Herrnsfeldtheater, Birkus, Rino			43	419
Hinter Mauern			41	360
Hiob			37	219
Hüllsens, Die beiden —			51	658
Ibjen				
Hedda Gabler	42	377	50	649
Beer Gynt			52	687
Irishce, Das — Nationaltheater			34/5	178
Japanische Schauspieler				
Teriza, Mizzi —			47	553
Jesuitendrama, Ein —			51	676
Johann Arturs Traum			28/9	62
Judas			42	394
Jude und Kunstleistung			34/5	149
Junge, An — Künstler			32/3	111
— , Der — Aronet			34/5	175
— , — — Herr			49	619
— , Reinhardts — Generation			30/1	89
Kameraden				
Kammermusik			50	648
Kanizai			32/3	141
(Karlsruhe) Die heimliche Krone			52	706
Kasperletheater				
Totentanz			51	675
Kulturträger			52	703
Kanbler, Der Rezitator —			44	458
Kinderstube, Die —			48	589
Rino, Herrnsfeldtheater, Birkus, —			43	419
König Heinrich der Vierte	43	407	44	442
Königsberg				
Das Königsberger Theaterjahr			28/9	44
Saisonbeginn in Königsberg			39	296
Hinter Mauern			41	360
Die Kinderstube			48	589
Kammermusik			50	648

Ein Jesuitendrama	51	676
Die Frau von vierzig Jahren	52	704
Romische Oper oder Operette?	28/9	41
Konzertsaal, Oper im —	34/5	179
Kostüm, Rom —	40	318
Kobebue	39	293
Kriegstheater	47	529
Krone, Die heimliche —	52	706
Künstler, An junge —	32/3	111
Kuhreigen, Der —	37	229
Kulturträger	52	703
Kunstleistung, Jude und —	34/5	149
Lang	36 196 37 235 40 332	52 707
Laterna magica	34/5	171
Lebendigen, Die Macht der —	30/1	97
Leipzig		
Das Leipziger Theaterjahr	30/1	79
Judas	42	394
Lartüff im Reifrod	43	429
Belinde	45	485
Der Schneider von Malta	50	647
Lessing, Antwort an Theodor —	38	258
Lichtspiel und Variété	40 323	41 357
Liebe	47	549
Liebende, Der — und die Schläferin	43	406
Lindner und Sternheim	38	252
London		
Ein Wintermärchen	42	393
Venetianische Nacht	48	587
Lothar?, Direktion —	46	501
Lustspiel, Ein romantisches — Max Brods	26/7	32
Lyrisches Porträt	46	497
Macht, Die — der Lebendigen	30/1	97
Mahlers, Auf Gustav — Tod	51	674
Malvio, Der Schauspieler —	48	580
Mannheim		
Mannheim, Frankfurt, Darmstadt	43	424
Ferdinand Gregori, das Exempel	32/3	133
Maria Magdalene	47	533
Marionetten	30/1	109
Matkowsky-Literatur	43	399
Menschenliebe, Aus —	37 241	42 396
Michael Kramer	46	498

Mirakel, Das	40	311
Montur- und Filmzauber	44	459
Motive, Tragische —	39	275
Mozart	42	369
Figaro (und Dalibor)	28/9	47
Figaro in Charlottenburg	47	555
Figaros Hochzeit	49	611
München		
Freiherr von Speidel	37	224
Der standhafte Prinz	38	268
Bubi	42	396
Münchens Bonbonnière	43	430
Münchener Uraufführungen	50	638
Marie Hamlo	50	644
Franziska	51	664
Der Retter in der Not	52	705
Musikfestwoche, Die Wiener —	28/9	47
 Nachruf (auf Brahms)	49	608
Nächtliche Schlittensfahrt	36	194
Narrentanz	40	307
Nationaltheater, Das irische —	34/5	178
Nijinskij	52	689
Ni mes	34/5	168
Nissen und Rittner	50	629
 O traure nicht!	34/5	155
Oberon : :	52	693
Offener Brief an Max Reinhardt	49	609
Oper und Operette		
Banadietrich (Siegfried Wagner)	26/7	19
Figaro und Dalibor	28/9	47
Der Parsifal	32/3	115
Saisonbeginn	34/5	181
Aida in Hamburg	36	211
Der Ruhreigen (Kienzl)	37	229
Goldener Leichtfinn (Alfred)	38	270
Heiteres und Trauriges	40	330
' Ariadne auf Naxos' in Stuttgart	44	446
Operettenleute	45	487
Von Hartmann und Balfi (Fidelio, König Harlekin)	46	512
Figaro in Charlottenburg	47	555
Figaros Hochzeit	49	611
Wiener Oper	49	614

Zar und Zimmermann	49	620							
Paris (Mouguès: Der Adler)	50	635							
Der Schneider von Malta (Wendland)	50	647							
Oberon	52	693							
Oper im Konzertsaal	34/5	179							
Oper, Komische — oder Operette?	28/9	41							
Opernhaus, Das Charlottenburger —	40	309	46	511					
Originalität	45	470							
Ovation	40	322							
Balsi, Von — und Hartmann	46	512							
Paris	50	635							
Parfifal, Der —	32/3	115							
Parfifal-Frage, Zur —	38	245							
Pascal der Tragiker	32/3	119							
Peer Gynt	52	687							
Peter Altenberg	49	618							
Piccaver	36	208							
Polgar in Altona	51	676							
Praxis, Aus der — 26/7 33 28/9 73 30/1 110 32/3 147									
34/5 182 36 213 37 242 38 271 39 298									
40 332 41 364 42 397 43 430 44 460									
45 488 46 523 47 557 48 590 49 623									
50 650 51 678 52 707									
Premieren, Wiener —	44	452							
Presse, Die —									
Goethe: Egmont	36	44							
Héroul und Barré: Der Herr von Nummer 19	36	214							
Sternheim: Don Juan	38	274							
Eröffnungsvorstellung des Komödienhauses	39	301							
Strindberg: Totentanz	40	338							
Lenghel und Viró: Die Zarin	40	338							
Coolus: Liebesbarometer	40	338							
Birinski: Narrentanz	40	338							
Arnold: Mein alter Herr	41	368							
Blumenthal: Ein Waffengang	41	368							
Thoma: Magdalena	42	398							
Dregely: Der guttühende Frack	42	398							
Friedmann-Frederich: Gemütsmenschen	44	464							
Fedorow: Walter Volk	44	464							
Bernauer und Schanzer: Filmzauber	44	464							
Skowronnek: Die Generalsede	44	464							
Donnan: Prinzenenerziehung	47	558							
Schnitzler: Professor Bernharbi	49	624							
Gabault: Die Erste — die Beste!	49	624							

Rittner: Sommer	50	652
Sauder und Halm: Graf Pepi	50	652
Torge: Das Urteil des Salomo	51	680
Walter: Der Kammerdiener	51	680
Prinz, Der standhafte —	38	268
Prinzip, Das —	44	454
Prostitution, Theater und —	32/3	115
Ramlo, Marie —	50	644
Rede auf Eulenberg	46	520
Regiepläne: Gabriel Schillings Flucht	48	590
Regisseurs?, Gibt es ein Urheberrecht des —	30/1	92
Reiherbusch, Der —	42	395
Reinhardt		
Reinhardts junge Generation	30/1	89
Offener Brief an Max Reinhardt	49	609
Rembrandt-Homer	40	306
Retter, Der — in der Not	52	705
Rezitator, Der — Kanfker	44	458
Richard Gloster	50	634
Ring, Der — des Gauflers	39	294
Rittner, Nissen und —	50	629
Romantisches, Ein — Lustspiel Max Brods	26/7	32
Rose Bernd	52	684
Rückblick	41	341
— und Ausblick	26/7	1
Rumpelstilzchen	47	555
Saisonbeginn	36	196
— in Königsberg	39	296
— „Wiener —	38	260
Sammelsurium	37	240
Schauspielerbriefe, Zwei —	30/1	95
Schauspieler, Der — Malvio	48	580
Schauspielhaus, Deutsches —	49	622
Schauspielerin, Das Tagebuch einer —	46	505
Schauspielerin, Die —	43	424
Schauspieler, Japanische —	39	278
Schauspieler, Sänger, Tänzer und Rezitatoren		
Biccaver	36	208
Irene Friesch	39	287
(Thoma,) Durieux und Caruso	42	377
Mattkowski (=Literatur)	43	499
Der Rezitator Kanfker	44	458

Mizzi Jerika	47	553
Marie Ramlo	50	644
Nijinskij	52	689
Schauspielerübernahme	51	668
Schwaller, Dramen von Curt —	32/3	136
Schillertheater	49	616
(Schmiz, Oscar A. S.) Der Weltmann und das Theater	44	435
Schneider, Der — von Malta	50	647
Schnitzler und Brahms	49	601
Sechsmal Tristan und Isolde	46	516
Seelings Bau	46	511
Sexualballett	49	621
Shakespeare		
Die Axiome über das Drama und Shakespeare	34/5	159
Ein Wintermärchen	42	393
König Heinrich der Vierte	43	407
Richard Gloster	50	634
Sigurds Totenfahrt	32/3	132
Sketch	41	350
So bummeln wir	49	597
Sommer	43	411
Speidel, Freiherr von —	37	224
Spitzbubenweihnacht	50	647
Sprechkunst	39	282
Standhafte, Der — Prinz	38	268
Statuen, Die lebenden —	45	479
Sternheim, Lindner und —	38	252
Stierkampf	26/7	21
Strindberg		
Totentanz	41	342
Ostern, Gläubiger, Mit dem Feuer spielen	42	386
Strindbergs Dramaturgie	45	465
Kameraden	48	577
Stuttgart		
Das stuttgarter Theaterjahr	28/9	68
Stuttgarts neue Hoftheater	39	284
'Ariadne auf Naxos' in Stuttgart	44	446
Die Frau des Kommandeurs	48	588
Das Wunderkind	49	619
Hauptmann in Stuttgart	50	649
Sudermann, Der neue —	52	691
'T is rity she's a whore	34/5	156
Täuschung, Von der —	36	206

Lag, Der — des Einfamen	41	356
Lagebuch, Das — einer Schauspielerin	46	505
Lartüß im Reifrod	43	429
Theaterbau, Der neue —	45	488
Theater, Das — als Geschäft	32/3	144
Theater, Der Weltmann und das —	44	435
Theater des Westens	36	211
Theatergeschäft, Das —		
Rückblick und Ausblick	26/7	1
Erwiderungen	28/9	71
Alfred Salm	37	215
Zum Fall Salm	40	314
Direktion Lothar?	46	501
Die Betriebsstelle	48	573
So bummeln wir (Theater Groß Berlin)	49	597
Brahm	50	625
Theater Groß Berlin	46 511 48 570	49 597
Theater Groß Berlins	48	570
Theaterjahr, Das bremer —	26/7	13
— , — budapester —	34/5	164
— , — bresdner —	36	203
— , — freiburger —	34/5	153
— , — königsberger —	28/9	44
— , — leipziger —	30/1	79
— , — stuttgarter —	28/9	68
Theaterschule	30/1	106
Theater und Prostitution	30/1	75
Theodor Wendels Abschied	42	389
Thoma, Durieux und Caruso	42	377
Tod, Der — des Empedokles	26/7	17
Totenfranz, Der —	42	384
Totentanz	41 342 51	675
Tragiker, Pascal der —	32/3	119
Tragische Motive	39	275
Tragisches und Heiteres	40	330
Triesch, Irene —	39	287
Unveröffentlichte Briefe Hans von Bülow's	51	653
Urheberrecht, Gibt es ein — des Regisseurs?	30/1	92
Urfulas fröhliche Fahrt	41	361
Variété, Lichtspiel und —	40 323 41	357
Venetianische Nacht	48	587
Versuchs-, Volks-, — und Kompromißtheater	44	456

Veruchsbühnen	51	677
Versuchung	38	251
Vertriebsstelle, Die —	48	573
Verwaisten, Die — Kinder	28/9	67
Viel Vergnügen!	32/3	146
Volks-, Versuchs- und Kompromißtheater	44	456
Von der Täuschung	36	206
Vorahnung	34/5	152
Voraus!	39	281
Wagner		
Der Parsifal	32/3	115
Zur Parsifal-Frage	38	245
Rheingold (Die beiden Hülfsen)	51	658
Walzer, Karl —	48	559
Wanda	30/1	105
Wedekind-Influß, Der —	26/7	7
Weg in den Vorfrühling	47	532
Weib, Das — und der Spiegel	48	585
Weingartner	43	416
— , Zum Fall —	44	451
Westmann, Der — und das Theater	44	435
Westens, Theater des —	36	211
Wie man einen Mann gewinnt	43	430
Wien		
Sanadietrich (Siegfried Wagner)	26/7	19
Die (Der Verschwender	28/9	47
Wiener Musikfestwoche (Figaro und Dalibor)		
Die Not des Burgtheaters	37	220
Wiener Palm und Soubert: Heiligentwald)		
Saisonbeginn Ghes und sein Ring	38	260
Maeterlinck: Schwester Beatrice)		
Der Ring des Gauflers (Salbe)	39	294
Das Mirakel	40	311
Sommer (Rittner)	43	411
Wiener Premieren (Eulenberg: Anna Walenowska)	44	452
Hans Müller: Gefinnung)		
Das Haus am Meer (Zweig)	45	478
Wiener Oper	49	614
Wiener Premieren (Björnson: Ueber unsre Kraft I)	51	661
Curtwell: Schönwiesen)		
Nansen: Eine glückliche Ehe)		
Wilde, Lo Oscar — Esq.	26	7 27
Wintermärchen, Ein —	42	393
Wittenborg, Herr Johann —	32/3	122

Wort und Bühne	36	200
Wunderkind, Das --	49	619
Zarin, Die —	41	362
Zar und Zimmermann	49	620
Zirkus, Herrenfeldtheater, —, Kino	43	419
Zürich	48	587
Zwei Schauspielerbriefe	30/1	95

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten im ersten Band des siebenten Jahrgangs

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| Aleppo, Adrian 70 | Fero 362 |
| Altman, George 697 | Fontana, Oscar Maurus 520 |
| Auerbach, Alfred 106. 282 | Ford, John 156 |
| | Frank, Sidney 269 |
| Boader, Fritz Ph. 331. 395 | Fred, W. 21. 323. 357. 419. |
| Bab, Julius 84. 263. 306. 399. | 544 |
| 497. 608. 681 | Freund, Erich 645 |
| Bachmann, Karl 697 | Friedell, Egon 470 |
| Berend, Alice 319 | Goldbaum, Wenzel 697 |
| Bernhard, Emil 122 | Goldstein, Moritz 53 |
| Bie, Oscar 559 | Goth, Ernst 459. 554. 621. |
| Biró Ludwig 62. 141. 231 | 653 |
| Björnson, Björnstjerne 687 | Gahn, Emil 361 |
| Bodman, Emanuel von 341. | Gameder, Peter 542 |
| 384. 585 | Handl, Willi 220 |
| Brantl, Maximilian 219 | Hardekopf, Ferdinand 31 |
| Braun, Felix 406 | Hartmann, Georg 695 |
| Breuer, Robert 50. 309. 511. | Holitscher, Arthur 474 |
| 568 | Honroth-Loewe, Lisa 458 |
| Brod, Max 159. 256 | Huf, Paul 295. 486 |
| Bülow, Hans von 653 | |
| | J., G. 7. 115. 196. 235 252. |
| Deibel, Franz 44. 296. 360. | 279. 307. 332. 342. 377. |
| 589. 648. 676. 704. | 407. 442. 467. 498. 533. |
| Dinnwald, Willi 493 | 570. 601. 629. 658. 684 |
| | Jacobi, Bernhard von 225 |
| Epfstein, Max 1. 72. 144. 211. | Jacobs, Month 668 |
| 215. 257. 314. 501. 529. 573. | Jacobsohn, Fritz 181. 211. 229. |
| 597. 625. 668. | 270. 330. 487. 512. 555. |
| Eulenberg, Herbert 369 | 620. 693 |

- Shering, Herbert 17. 89. 240.
 287. 303. 362. 386. 456.
 465. 521. 537. 577. 616.
 649. 677. 689.
 Job, Daniel 697
- Sanjer, Rudolf 109. 136. 580.
 Koch, Hermann 175
 Kornfeld, Gerhard 75
- Lemm, Alfred 459. 555
 Lessing, Theodor 37. 111. 149.
 200. 339. 435. 634. 619.
 Lind, Emil 275. 505
 Loeke, Oscar 171
 Ludwig, Emil 611
- Marberg, Hans 13
 Martus, S. 587
 Maher, Alfred 644
 Meister, Hermann 389. 619
 Meissenharter, Hermann 68.
 284. 588. 619. 649
 Möller, Arthur 424
 Mohácsi, Eugen 164
 Molnár, Franz 549
 Morgenstern, Christian 155.
 194. 251
 Mühjam, Erich 224. 268. 396.
 638. 664. 705
 Münzer, Kurt 350
- Reißer, Arthur 430
 Reumond, Hartwig 451
- Banurg 675. 703
 Patry, Albert 669
 Pinthaus, Kurt 79. 394. 429.
 485. 647. 674
 Polgar, Alfred 47. 260. 294.
 311. 411. 452. 478. 516.
 661
 Poppenberg, Felix 346
- Rennefeld, Otto 132
 Rittner, Thaddäus 289
 Rubiner, Ludwig 635
 Ruest, Anselm 32
- Sathheim, Arthur 227. 361.
 430. 454. 509. 589. 647.
 676
 Sauer, Oscar 671
 Schalit, Leon 178
 Schlesinger, Paul 245. 416
 Schmidt, Erich 609
 Schmittchen 618
 Schreier, J. 67. 358
 Schwiebert, Fritz 153
 Sigurjonsson, Johann 185
 Sinsheimer, Hermann 133.
 168. 428. 706
 Stefan, Paul 19. 47. 446. 614.
 Steindorff, Ulrich 152. 281
 Strauß-Olsen, Hermann 521
 Strecker, Karl 696
- Tjchedow, Anton 29
 Tschuppik, Karl 208
 Teweles, Heinrich 670
 Thielcher, Guido 695
 Treitel, Richard 92
- Vara, Sil 393. 587
 Viertel, Berthold 642
 Vogeler, Erich 27
- Waljer, Robert 105. 174. 293.
 322.
 Weber-Robine, Friedrich 488
 Winand, Hans 553
- Zech, Paul 6. 210. 532
 Zeppler, Bogumil 41
 Ziller, Franz 146. 179
 Zimmermann, Felix 203
 Zoff, Otto 97

Druck: Hissberg & Hentrich G. m. b. H., Berlin S 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 26/27
4. Juli 1912

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Rückblick und Ausblick

Die Saison geht am ersten Juli zu Ende. Was im Juli und August sich noch im berliner Theaterleben begibt, hat mit dem eigentlichen Theaterbetrieb nichts mehr zu tun. Wenn die Direktoren könnten, wie sie wollten, würden sie zweifellos mindestens zwei Monate im Jahr schließen. Aber sonderbarerweise schließen nur diejenigen, denen es zu gut oder zu schlecht geht. Hat nämlich ein Stück einen so überraschenden Erfolg, daß man es im Sommer durchhalten kann, während es für den Winter nicht mehr ausreicht, so spielt man es eben im Sommer bei verminderten Gagen weiter. Hat man andrerseits einen so schlechten Winter gehabt, daß man kaum das Geld für die erste Miete der neuen Saison hat, dann sucht man durch ein kleines Gastspiel sich noch wenigstens eine Einnahme von ein paar tausend Mark zu schaffen. Diese Hoffnung ist sehr oft illusorisch, da das Wetter meist einen Strich durch die selten genügend sorgfältige Rechnung macht. Von den Gastspielen, die wir augenblicklich in Berlin haben, wird seinen Unternehmern kaum eines großen Segen bringen, und auch die Einnahmen der unentwegt spielenden Theater werden mächtig zurückgehen. Diejenigen Bühnen aber, welche weder einen überraschenden Erfolg im Winter gehabt, noch zu große Angst vor der Vierteljahresmiete haben, schließen die Pforten für die Zuschauer und lassen nur noch das Bureau für Leute offen, die sich für finanzielle Transaktionen interessieren. Leute dieser Art werden auch in der nächsten Saison eine große Rolle spielen, denn es ist nicht anzunehmen, daß die geschäftliche Theatermisere sobald ein Ende findet. Hierzu hätte das Grundübel beseitigt werden müssen, und davon sind wir noch weit entfernt.

Das Grundübel ist der Kinematograph. Seitdem ich in regelmäßigen Zwischenräumen fast catonisch vor diesem Krebschaden warne, ist der Kampf gegen die Flimmerkiste allgemeiner und beinahe energisch geworden. Diese Zeitschrift darf darum in aller Bescheidenheit für sich in Anspruch nehmen, daß sie ein Rufer im Streit gewesen ist. Die

berliner Theaterdirektoren haben sich jetzt dazu aufgerafft, ihren Mitgliedern das Spielen für Kinematographen zu verbieten; in etwas beschränkterem Maße haben dies die österreichischen Theaterdirektoren ebenfalls getan. Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller hat durch seinen Syndikus Doktor Wenzel Goldbaum eine sehr gut gearbeitete Protestschrift veröffentlicht, und der Deutsche Bühnenverein hat eine starke und aussichtsreiche Propaganda gegen die Theatermörder unternommen. In seinen Publikationen findet man interessante Mitteilungen; zum Beispiel die, daß der Direktor eines Stadttheaters, der Klassikeraufführungen für Schüler veranstaltet, mit diesen stets erträgliche Einnahmen erzielte, daß nach Eröffnung zweier Kinematographentheater diese Einnahmen fast verschwanden, um nach polizeilichem Verbot des Besuchs der Kinematographen für Schüler plötzlich wieder zur alten Höhe emporzusteigen. Es gilt jetzt, den Kampf bei den Behörden und die Aufklärungsarbeit beim Publikum unermüdlich weiterzuführen, und es ist zu hoffen, daß die Gründung von Kinematographentheatern noch einige Zeit zunimmt. In diesem Falle wird der Arch der Lichtspielunternehmungen bald einen ungeheuren Umfang erreichen, und die ganze Bewegung wird mit einem Mal zu Ende sein. Es kommt nur immer wieder darauf an, daß man auch an maßgebenden Stellen darauf hinweist, wo der eigentliche Feind der Theater zu suchen ist. Ein vielgelesenes Blatt hat in letzter Zeit einen Artikel veröffentlicht, worin es den Schaden des Theatergeschäfts im Serienspiel erblickt. In Wahrheit ist es ganz gleichgültig, ob in Serien gespielt wird oder nicht. Die einzigen zwei bis drei Erfolge Berlins in dieser schlechten Zeit sind nur von Serientheatern erreicht worden, während die Theater mit wechselndem Repertoire oft in einen fast unmöglichen finanziellen Zustand geraten sind. Das schlägt auch den Einwand, den mein sonst so erfahrener Kollege Treitel zu Gunsten der Kinematographen gemacht hat. Er ist nämlich der Ueberzeugung, daß die Theater nur deshalb schlecht gehen, weil sie schlechte Stücke haben. Nun ist das Repertoire unsrer Bühnen zweifellos seit Jahren nicht schlechter geworden. Entscheidend aber ist, daß diejenigen Theater, welche und soweit sie wirklich wertvolle Stücke zur Aufführung bringen, nicht auf ihre Rechnung kommen, während minderwertige Ware immer noch guten Absatz findet.

In diesem vielleicht schlechtesten aller Theaterjahre, die wir erlebt haben, hat wohl verhältnismäßig am besten das Berliner Theater mit dem ihm gehörigen Theater in der Königgräzerstraße abgeschnitten. Freilich sind die Gewinnzahlen, die über diese Saison der Direktion Meinhard und Bernauer verbreitet wurden, ebenso falsch, wie das Gerücht, daß die Posse des Berliner Theaters nur künstlich gehalten werde. Die Wahrheit ist, daß die beiden Theater recht gut gegangen sind. Man kann wieder einmal sehen, wie die Prophezeiungen der Premierentiger in die Irre gehen. Nach der Uraufführung waren

sich die sogenannten Sachverständigen darüber einig, daß man die Posse „Große Rosinen“ kaum vierzehn Tage spielen könnte. Das Publikum entschied anders. Der Erfolg des Köpflerschen Lustspiels „Die fünf Frankfurter“ ist in ganz Deutschland so allgemein, daß die andern Theatererfolge daneben verblaffen. Ich selbst verstehe diesen Erfolg zwar nicht, aber da ich in diesen Blättern nicht künstlerisch, sondern nur geschäftlich kritisieren will, so begnüge ich mich damit, festzustellen, daß ein mir befreundeter Verleger das Erscheinen dieses Stückes mit einer Notwendigkeit verglichen hat. Jedenfalls haben Meinhard und Bernauer gezeigt, daß jedes Theater in jeder Lage von Berlin und auch nach mehreren Zusammenbrüchen die Möglichkeit großer Gewinne bietet. Die Höchsteinnahme eines Abends beträgt im Berliner Theater 5600 und im Theater in der Königgräberstraße 3400 Mark. Höchsteinnahmen von täglich 9000 Mark sind an verschiedenen Sonntagen in den Monaten Februar und März erreicht worden. Infolge der abfälligen Urteile der Premierenbesucher war die Posse des Berliner Theaters im ersten Teil des Januar nicht besonders gut besucht. Ihre starken musikalischen Nummern haben aber das Publikum dann mehr und mehr hingezogen, und die Direktion konnte im Monat Februar für ihre beiden Theater eine Einnahme von etwa 180 000 Mark verzeichnen. Der Monat März hatte noch dieselben Einnahmen, wobei man auf der einen Seite berücksichtigen muß, daß in den Monat Februar die Landwirtschaftswoche fällt, auf der andern Seite, daß der Monat März zwei Tage mehr hat. Später sind die Einnahmen naturgemäß zurückgegangen, haben aber immer eine ansehnliche Höhe gehalten. Beide Stücke werden weitergespielt und werden immer noch Einnahmen von monatlich 50—60 000 Mark erreichen. Damit ist auch die Zukunft der beiden Theater für die nächste Zeit entschieden; sie stehen jetzt auf einer geschäftlich gesunden Basis, und es darf als sicher bezeichnet werden, daß im Berliner Theater die auch wirklich dorthingehörige Posse nur gelegentlich durch ein Stück andrer Art unterbrochen werden wird.

Der Abschluß der Direktion Meinhard und Bernauer ist der erfreulichste von allen berliner Theatern. Möglich, daß das neue Stück im Metropoltheater seinen Unternehmern auch noch einige Freude macht. Damit sind wir aber am Ende der erfreulichen Erscheinungen. Ich gebe natürlich dabei zu bedenken, ob wirklich die echte Kunst und die besten Stücke vom Publikum gerecht belohnt worden sind, und ob nicht diese Erfolge gegen diejenigen sprechen, die in Güte oder Art des Repertoires den Mißerfolg des Theaterjahres erblicken.

Wer sich die Mühe macht, die ersten Nummern dieser Zeitschrift nachzusehen, in welchen ich über die Gestaltung der Theaterverhältnisse für die nächste Zeit sprach, der wird finden, daß so ziemlich alles eingetroffen ist, wie ich es vorausgesagt habe. Geirrt habe ich mich nur in einem Unternehmen, das mir noch dazu ziemlich nahe stand, nämlich

in der Kurfürsten-Oper. Warum ich mich aber geirrt habe, und wie dieser Mißerfolg zu erklären ist, das erfordert eine eingehende besondere Betrachtung. Zur Zeit wird in diesem Theater eine Posse gespielt, die nicht besser und nicht schlechter ist als andre und Einnahmen abwirft, von denen ein Direktor existieren kann, wenn er genug oder nichts zu verlieren hat. Vom fünfzehnten August an ist Direktor Victor Palsi der Mieter des Theaters, und er wird vielleicht den oft aufgestellten Satz wahr machen, daß in einem neugebauten Theater das Geschäft erst beginnen könne, wenn der erste Mieter zusammengebrochen ist.

Im neuen Operettentheater hat Palsi diesmal nicht den gewünschten Erfolg gehabt. Gilberts Operette 'Die moderne Eva' erweist sich in keiner größeren Stadt als ein Schlager. Die Unmöglichkeit der Finales und die Unerfreulichkeit der eigentlichen Hauptrolle haben den Mißerfolg des musikalisch gar nicht üblen Werkes verschuldet. Palsi hat sich mit dem Stück große Mühe gegeben, hat aber, noch dazu in einer guten Theaterzeit, kaum Einnahmen von täglich zweitausend Mark erreichen können. Da sein Tagesetat diese Summe übersteigt, so war es notwendig, das Stück abzusetzen und dafür Lehárs 'Eva' zu geben. Es ist fast unglaublich, aber es ist wahr, daß die Gleichheit der beiden Titel nicht nur in Berlin, sondern auch an andern Orten das Geschäft beider Operetten untergraben hat. Das Publikum, das in Theaterdingen keineswegs so versiert ist, wie manche Caféhausbesucher annehmen, verwechselte die beiden Stücke, glaubte das andre schon gesehen zu haben, wenn es das eine besucht hatte, und schimpfte auf das eine, wenn es sich in dem andern gelangweilt hatte; man hatte einfach von 'Eva' genug. Zudem hatten die wiener Textfabrikanten offenbar nicht mit der sozialen Seele des berliner Publikums gerechnet, auf das tatsächlich die Brutalität des Fabrikmilieus ungeheuerlich abstoßend wirkte. So mußte auch dieser Rückgriff auf wiener Operettenmusik bei Palsi versagen. Von der kurzen Aera einer Operette, die sich 'Der Mädchenmarkt' nannte, schweigt man am besten. Nun aber kommt wieder das Erstaunliche. Die wundervolle Operette 'Der Kongreß von Sevilla' hat ein wirklich kunstverständiges Publikum entzückt und die sonst so spröde berliner Presse zu fast enthusiastischen Beifallskundgebungen fortgerissen; sie war auch pikant genug, um die Neugierigen, besonders aus dem berliner Westen, anzulocken. Aber alles hat versagt. Das Stück hat Palsi nur einen großen künstlerischen Erfolg und keinerlei geschäftlichen gebracht. Die Tageseinnahmen bewegten sich im Durchschnitt zwischen tausend und fünfzehnhundert Mark und waren damit wiederum von einem Etat entfernt, den man aufrechterhalten muß, wenn man in der Operette wirklich etwas Besonderes leisten will.

Den beiden Montischen Operettenunternehmungen ist es nicht besser ergangen. Im Neuen Theater hätte Falls Operette 'Der liebe Augustin' trotz der Armut des Textes wegen seiner musikalischen Zug-

kraft eine gute Saison verdient. Im Anfang schien es auch, als ob das Stück sie erleben würde; aber sehr bald trat ein erheblicher Rückgang ein, und, wenn das Stück immer noch weiter gegeben wird, so mag das im Mangel an etwas Besserem oder in andern außerhalb des Montischen Theaters liegenden Ursachen begründet sein. Im Theater des Westens hat die neue Operette ebensowenig Erfolge erzielt, wie die Auffrischung alter Operetten. Ein vollständiger Fehlschlag war die Einstudierung der ‚Schönen Helena‘. Max Reinhardt als Regisseur oder sein Name war dazu ausersehen, die Kasse zu füllen, und Reinhardt erhielt dafür einen Teil der Bruttoeinnahmen. Aber das berliner Publikum ließ sich nicht einreden, daß die Vorstellung im Theater des Westens geistig etwas mit Max Reinhardt gemein hätte. Es kam hinzu, daß wir kurz zuvor eine gerade musikalisch ausgezeichnete Aufführung dieser viel zu viel gespielten Operette bei Palsi gesehen hatten.

Das Thalia-theater hatte mit Gilberts Posse ‚Autoliebchen‘ einen Erfolg, der den der ‚Polnischen Wirtschaft‘ bei weitem nicht erreichte. Die Tageseinnahmen waren wohl zunächst sehr groß: sie überstiegen in den ersten beiden Monaten durchschnittlich die Summe von zweitausend Mark. Nachher trat jedoch ein so starker Rückschlag ein, daß die Posse zu Anfang der neuen Saison durch ein andres Werk des gleichen Komponisten ersetzt werden wird.

Ueber die Direktion der Frau Direktor Révy in der Komischen Oper ist nur zu sagen, daß man nicht übertrieben geunkelt hatte. Die mutige Frau hat eine große Summe verloren, aber nicht so groß, daß ihr die Lust vergeht, in Berlin zu bleiben — trotzdem sie eingesehen haben könnte, daß sie als Frau den recht schwierigen berliner Theaterverhältnissen nicht gewachsen ist.

Das Deutsche Theater und die Kammerspiele werden wohl erträglich abschneiden, ohne besondere Erfolge aufzuweisen. Die Einstudierungen von ‚Viel Lärm um Nichts‘ und ‚George Dandin‘ haben gute Häuser erzielt, die für manche schlechten Tage auslangten. Die Kammerspiele waren übrigens erfolgreicher als das Deutsche Theater.

Im Lessingtheater hat ‚Gudrun‘ eine ganze Reihe sehr gut besuchter Vorstellungen gehabt. Sonst ist das Jahr nicht glänzend gewesen. Es kommt hinzu, daß die Gastspiele in Wien und Breslau infolge allerhand unglücklicher Umstände zweifellos Mißerfolge gewesen sind. Ein geschäftlicher Erfolg wird für Brahm die sommerliche ‚Vergnügungsreise‘ sein, nicht wegen der großen Einnahmen, die Herr Egon Jantsch erzielen wird, sondern weil der Direktor des Lessingtheaters eine ansehnliche Tagespacht erhält.

Im Lustspielhaus haben sich die Prophezeiungen erfüllt, die ich für den Fall aussprach, daß dieses Theater einem Verlag ausgeliefert wird. Solche Verlagstheater werden gewöhnlich zu einer Zeit gegründet, wo der Verleger eines oder zwei gute Stücke hat und der Meinung

ist, daß die Serie seiner Erfolge unerschöpflich ist. In solcher Selbsttäuschung gründete Eliwinski zur Zeit der „Lustigen Witwe“ Montis Operettenunternehmen, und auch andre Verleger haben in einer ähnlichen Hauffe dem einen oder andern Direktor eine Grube gegraben, in die sie schließlich selbst hineingefallen sind. Volten-Baeders hat nun mit der letzten Premiere die Serie der Ahnschen Verlagswerke unterbrochen, und es ist zweifellos, daß das Lustspielchen „So'n Windhund“ noch die erfolgreichste seiner Aufführungen war, obwohl dieses hübsche Stück das Schicksal hat, daß sein geschäftlicher Erfolg der Einwohnerzahl der Städte, in denen es gespielt wird, umgekehrt proportional ist. Volten-Baeders müßte sich jedenfalls schon im Interesse der vielen Gläubiger aus der Zickelschen Zeit, welche an seinen Einnahmen indirekt interessiert sind, entschließen, in der Gestaltung des Repertoires ganz selbständig zu werden.

Ueber das Neue Schauspielhaus möchte ich nicht allzuviel sagen, da jedes Wort der Direktion unnütz Schaden könnte. Man spricht davon, daß sich in nächster Zeit ein wagemutiger Verlag an dem Theater beteiligen wird, und ich wünsche dem fleißigen Palm alles Gute. Gefunden wird er aber erst, wenn er diejenige Umgestaltung des Repertoires vornimmt, die ich für sein Theater seit zwei Jahren für notwendig erklärt habe, und die mir von einem Literaten die Entgegnung eingetragen hat, daß meine Ansicht einen gelinden Wahnsinnsanfall darstelle.

Die Eingeschnitten / von Paul Zech

Die weiß verschneiten Hügelkuppen schließen
den Silberring um schmale Wiesenflächen,
wo trägen Laufs in halbversiegten Bächen
die Augen schmutziger Fabriken fließen.

Die Stadt hockt aufgerollt wie eine Matter
und blinzelt meuchlings durch den trüben Dunst;
da drehn sich Menschen in vertwegner Kunst
wie Vögel vor verschlossnem Käfiggatter.

Und alle Schorne auf den Dächerzinnen
zerstechen blind den Horizont und spinnen
die dünnen Rauchgezirne Zug für Zug,

biß aus der Häuser hölzernem Betrug,
dem fremde Winde alle Glut entpressen,
ein Singsang tönt, wie Totem zugemeinte Messen.

Der Wedekind-Zyklus

Wenn Reinhardt uns und sich das Versprechen erfüllt, im Herbst dieses Jahres den Wedekind-Zyklus zu wiederholen, so ist es möglich, daß er ihn vervollständigt, eine chronologische Ordnung hineinbringt und seine stärksten Schauspieler dazu hergibt. Das alles würde mancherlei für sich haben. Die Besonderheit eines ‚Zyklus‘ und das Ansehen des Deutschen Theaters: beides würde gewahrt bleiben. Wer Wedekinds Entwicklung nicht kennt, könnte sie hier kennen lernen; und wer für seine Wirkungen als Darsteller oder Sprecher der eigenen ‚Ideen‘ stumpf ist, könnte sich an den regelrechten Leistungen großer Berufsschauspieler schadlos halten. Aber es fragt sich, ob der überraschende, der ungeahnte Erfolg dieses ersten Versuches nicht auch auf seine Mangelhaftigkeit, seine Ueberstürztheit, seinen durchaus fragmentarischen Charakter zurückzuführen ist. Es fragt sich, ob der erregende Atem von Wedekinds Wesen, der aus diesen sechs nachhinkenden, schlecht vorbereiteten, schäbig eingekleideten, stillosen oder bestenfalls stilwirren Vorstellungen herauszuschlug, nicht leiden würde durch den ganzen umständlichen Apparat einer eingereichten, durchgearbeiteten, herausgeputzten, in jedem Sinne würdigen Veranstaltung. Es fragt sich wirklich. Denn so gewiß Reinhardt sich nicht zur Förderung des Wedekind-Zyklus mit der Auslese seiner Truppe nach Frankreich begeben hatte: so gewiß war gerade diese offenkundige Lieblosigkeit wie eine letzte Rechtfertigung für den Wedekind, der sich unterschätzt, verfolgt, gefoltert glaubt und sich deshalb unter markerschütterndem Geschrei die Kleider vom Leibe und die Brust aufreißt. Man hat ihn diesmal endlich angehört, beweint, bezahlt, gefeiert und zum Teil vielleicht sogar verstanden. Er ist, nach zwanzigjährigem Kampf, mit diesem Zyklus ‚durchgedrungen‘. Aber ist es ausgeschlossen, daß das Glück, ein so fragwürdiges Glück, zugleich sein Ende ist? Vor noch nicht drei Jahren bot Bruno Cassirer seine Werke feil und war froh, sie loszuwerden: dabei ließ sich leben. Jetzt hat Paul Cassirer ihm ein Fest gegeben: das ist Grund zum Selbstmord. Trotzdem: hoffen wir auf Wedekind! Er wird selber fühlen, daß eine begüterte Ungelesenheit die Sphäre ist, in der seine jakobinische Frechheit zu königstreuer Friedlichkeit, sein bürgererschreckender Satanismus zu langweiliger Sentimentalität, sein Philisterhaß zur Philisterähnlichkeit werden könnte oder gar werden mußte. Als Mitglied der Gesellschaft wäre Frank Wedekind reizlos und wertlos. Als Feind der Gesellschaft war er ein originaler Künstler oder richtiger wohl: ein künstlerisches

Original. Wer das etwa nicht gewußt hat, dem hat dieser Zyklus es bewiesen. Dessen sechs Dramen gehören drei verschiedenen Perioden an: der ‚Erdegeist‘ von 1895 und der ‚Marquis von Keith‘ von 1900 der Periode der Meisterschaft; ‚So ist das Leben‘ von 1903 und ‚Hidalla‘ von 1904 der Periode der angstvollen Selbstbemitleidung; ‚Musik‘ von 1907 und ‚Daha‘ von 1908 der Periode der beginnenden Rückkehr. Selbst die schwächste dieser Arbeiten ist durch den Schein, der von den andern auf sie fiel, und durch Wedekinds Interpretation irgendwie belangvoll und aufschlußreich geworden.

Die schwächste ist ‚Daha‘, weil von vier Akten nicht zwei, und obendrein die letzten beiden, versagen dürfen. In diesen beiden Akten ermattet zwar nicht die Wirbelwindverbe der Personen, aber der Geist ihres Ersinners. Die eben noch atemlos die blühenden Klingen des wüßigen Wortes kreuzten, scheinen plötzlich, bei unverminderter Atemlosigkeit, Wesenstiele in den Händen zu halten. Bis dahin hatte Wedekind mit einer unbeweglichen, manchmal wie versteinerten Boshaftigkeit auf die Menschen gesehen, an denen er sich rächen wollte: auf die Mitarbeiter des ‚Simplicissimus‘, auf dessen Begründer und auf seine Sippe. Unter dem kalten Blick seines Hasses wurden Künstler zu Kretins, smarte Geschäftsleute zu schmierigen Schurken, europäische Dichter zu salbungsvollen Komödianten. Ob ihnen damit Unrecht geschah, ob sie die Hiebe verdienten, war gleichgültig. Wichtig war nur, daß die Hiebe saßen. Die ersten beiden Akte gelangen Wedekind so vollständig, daß er entgiftet sein konnte. Er war es nicht. Er drohte weiter — ohne Maß, ohne Selbstkontrolle, allmählich erhitzt und mit verzerrtem Gesicht, also ohne Schlagkraft. Der Satiriker mag aus Mut an die Arbeit gehen; aber er sollte nicht bei der Arbeit wütend bleiben, wenn er nicht als ein Kläfferchen erscheinen will. Davor ist Wedekind durch seine Schauspielkunst und durch unsre Erinnerung an seine andern Werke geschützt. Außerhalb dieses Zyklus, für sich allein ist ‚Daha‘ zu schwach.

Wie vor vier Jahren ‚Musik‘ zu schwach gewesen ist. Damals sah es so aus, als ob Wedekind einen Vorfall des Tages zu einer grimmen Kolportagedramatik verarbeitet habe, um gegen den Paragraphen Zweihundertachtzehn des Strafgesetzbuches zu protestieren. Vielleicht war die Aufführung falsch; vielleicht hatten wir uns falsch eingestellt. Jetzt wenigstens, wo der tatsächliche Anlaß des Stückes längst vergessen ist und Wedekind selber es inszeniert hat und spielt — jetzt fühlen wir uns von keiner förderbaren Tendenz belästigt, finden nichts von dem nassen Elend des Schauerstücks und freuen uns an den karikatu-

ristisch verzogenen Konturen. Wir sehen Wedekind wieder auf dem Wege zu seiner Vergangenheit. Eine Ausbauchung der Linie — und ein sakrosankter Begriff ist entheiligt. Eine skurrile Verkürzung — und ein Ideal ist zerstört. Durch eine Veränderung des Gesichtswinkels wird aus Vernunft Unvernunft, aber auch aus Unvernunft Vernunft; aus Clara Hühnerwadel ein Gretchen und aus dieser volkstümlichsten, volksliebhaften Figur wieder eine Komikerin. Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo! In ‚Daha‘ peitscht er lachend auf seine Feinde los, bis sein Arm, zu früh, erlahmt, und in ‚Musik‘ gibt er, wenngleich nicht mit solcher Bildnerkraft wie ehemals, jenen Ernst ohne Pathos, der sich von der andern Seite wie Spaß ausnimmt — nachdem er ein paar Jahre lang über sich und Gott und die Welt gejammert hatte.

Des sind Zeugnisse: ‚Sidalla‘ und ‚So ist das Leben‘. Was diese Dramen wollen und sollen, verkündet die eine Figur mit der Seele des Dichters, die durch die Werke aller mutigen Bekenner geht. Bei Byron hieß sie: Manfred oder Toscani oder Mazepa. Bei Wedekind heißt sie: König Nicolo und Karl Hetman. Die Angst, daß man eines Tages über dem Bänkelsänger den Dichter in ihm vergessen haben könnte, hat ihn damals gestachelt, einmal um's andre Mal poetische Selbsteinschätzungen zu versuchen. „Mir ekelt in dieser kurzen Spanne Daseins vor Possenspiel.“ In dieser Stimmung allegorisiert er sein eigenes Leben mit seinen wirklichen Interessen und Konflikten, mit seinen Nöten und Krämpfen, seinen Scheinsiegen und seinen Niederlagen. Ein verzweifelter Gefühlsring wird laut und lebendig. Der Adelsmensch hält der Gier und der Niedertracht nicht stand, wird von der Meute für wahnsinnig erklärt, um seines Wahnsinns willen von einem Zirkusdirektor umworben und erhängt sich daraufhin. Das ist ‚Sidalla‘ oder mindestens der Kern dieses viel-, aber dünnhäutigen Stücks. Dem König Nicolo von Umbrien oder dem geistesköniglichen Menschen überhaupt gelingt es nicht eher, sich in diese Welt zu schiden, als bis er aufhört, er selbst zu sein, und anfängt, sich selbst zu spielen. Da hat er Beifall. Aber man glaubt ihm nicht, daß sein wahres Wesen nur notgedrungen die Zuflucht zu dieser Art der Äußerung genommen hat — und das ist seine Tragödie, die Tragödie des Künstlers, der den Leuten als Scheinender, als Königsvortäuscher gilt, obschon er König doch nur scheinen kann, weil er es ist. Stets wird der Schlächtermeister herrschen, und der König arm und verkannt und ganz gering und unter Masken durch die Lande irren. ‚So ist das Leben‘ nicht bloß Wedekinds.

Vorher, und später wieder, hat dieser Wedekind ungerührt auf das

keuchende Gehudel unter sich geblickt. Hier aber treiben ihn siedender Ingrim und Mitleid mit sich selber. Seht her: Vor euch steht Einer, der sich maßlos quält, der mit dem Gott im Himmel und dem Gott in seiner Brust, nicht minder heftig als Bellerophon mit der Chimäre, kämpft! Das wird so inbrünstig vorgetragen, daß ein Zweifel an der Echtheit dieser Empfindungen und dem Ernst dieses Kampfes gar nicht möglich ist. Leider wird es nur vorgetragen. Auch jener Bellerophon saß einstmal auf dem Pegasus, und dieser Pegasus hat auch unsern Dichter eines Tages unsanft abgeworfen. In der Königstragödie gibt es einzelne unvergeßliche Farbstücke, wie die Glendenkirchweih, die in fahlgespensstigem Licht märchenhaft vorüberhuscht; gibt es einzelne Szenen von ergreifend grotesker Kraft wie die Gerichtsverhandlung; einzelne Worte von einer schmerzlichen Fieberschönheit; einzelne Nebenfiguren von steifer Unschuld und knapper, einfältiger Leidenschaft. Aber alle diese Einzelheiten schießen zu keiner Einheit zusammen: das Werk zerrinnt zu phantastischem Dunst, zu genialischem Spul. In 'Hidalla' ist eigentlich nur der gaunerische Verleger Launhart, dank Wedekinds persönlicher Antipathie, fest und faßbar geworden. Die andern verschwinden knochen- und umrißlos in einem dicken Nebel, einem monotonen Grau. Diese Verschommenheit könnte einen phantasmagorischen Charakter haben. In ihr könnten die Gestalten auf ähnliche Art wesenhaft sein, wie die bleichen Seelen der Schattenheroen, die Odysseus in der Unterwelt aufruft, den homerischen Helden vor Troja gleichen. Diese Gestalten aber sind, wie logische Schemata oder mathematische Zeichen, für die Einbildungskraft gar nichts; sie sagen nichts weiter, als daß sie eben nichts sind. Wenn der konsequente Naturalismus mit seinem Wirklichkeitsfanatismus einen Endpunkt der Kunst bedeutete, so ist diese Kunstübung in entgegengesetzter Richtung an einem Abgrund angelangt, worin abgenagt und ausgedörnt abstrakte Gedankentypen liegen. Der Rückweg brauchte gerade Wedekind nicht erst gewiesen zu werden.

Dieser Rückweg führt zum 'Erdgeist' und zum 'Marquis von Keith'. Die sind heute beinahe schon kanonisch. Es ist ja kein Zufall, daß in 'Daha' Bouterwek, in 'Musik' Lindeluh, in der Königstragödie Nicolo, in 'Hidalla' Helman nur Pseudonyme für den Namen Wedekind sind. Diese vier Stücke sind eben künstlerisch nicht fertig geworden und müssen vom Autor mehr oder minder deutlich kommentiert werden. Wo aber ist Wedekind im 'Erdgeist' und im 'Marquis von Keith'? In keiner besondern Figur, weil er in jedem Wort und jedem Winkel ist. Diese beiden Dramen bilden mit 'Frühlings Erwachen' und der 'Wüchse der

Pandora' das Teil von Wedekind, das nicht bloß um seines biographisch-psychologischen Wertes willen auf die Nachwelt kommen wird, wie etwa 'Sidalla', sondern das um seines aesthetischen Wertes willen der Nachwelt noch eine ganze Weile lebendig bleiben wird. Es sei denn, daß diese Dramen an der Armut ihrer Ideen — das heißt keineswegs: der Armut an Ideen — viel früher sterben, als wir Zeitgenossen des Dichters glauben möchten. Daß Dramen lebendig bleiben können, die, statt den Sinn des Daseins zu deuten, die Sinnlosigkeit des Daseins wenn auch nicht predigen, so doch darstellen. Der Moralreformator Wedekind scheidet mit starken Worten, aber ohne klare oder gar neue Gedanken für — ja, wofür eigentlich? Er trauert um die verlorene Schöne: das merkt man und fühlt seine Trauer mit. Nur daß er wenig an ihre Stelle zu setzen hat. Man müßte ein schlechtes Ohr für den Ursprung von dichterischen Wehklagen haben, um nicht zu hören, daß Wedekind über nichts so wehklagt wie über seine leeren Hände. Seine Dramen bekommen dadurch allein den Stempel von Geistigkeit, daß er selber ihren Mangel an erlösender Geistigkeit insgeheim so tief empfindet. Er eröffnet, zum Beispiel, den Freiheitskampf der Menschheit für den Feudalismus der Liebe. Einfacher ausgedrückt: er ist der Meinung, daß die Unberührtheit des jungen Weibes zu hoch eingeschätzt wird; daß die Zeit nicht fern ist, wo die Gesellschaft die Lebensführung der Mädchen nicht mehr überwachen wird, um ihre geistige und körperliche Entwicklung möglichst zu hindern, sondern um sie möglichst zu fördern. Sollte Wedekind nun wirklich nicht wissen, daß vor zwanzig Jahren die gute alte Laura Marholm es liebte, auf dieselbe Weise und zum selben Ziel ihre Schwestern zu entflammen? Damals sprach man von der Sünde, die nie vergeben wird: von Evas Sünde gegen ihr Geschlecht. So oder so: es ist nicht eben bestürzend, dergleichen heute zu sagen. Aber für Jahrzehnte oder zum mindesten für die Mitwelt verdienstlich ist es, ein Pandæmonium dieser unsrer Zeit aus sich herauszuschleudern wie den 'Marquis von Keith' und ein Organ für das Wesen der dramatischen Form, für den spezifisch dramatischen Ausdruck eines tragischen Weltbilds zu bewahren, wie es Wedekind in dem Crescendo des 'Erdgeist' bewährt hat.

Wenn dann noch er selbst . . . Der Schauspieler Wedekind war vom ersten Tag an eine Schwärmerei von mir, trotzdem oder weil er gar kein Schauspieler war. „Es ist ein großer Unterschied“, läßt er in 'Sidalla' zu sich selber sagen, „ob Sie Ihre Lehren in Ihrer begeisterten Sprache zum Vortrag bringen, oder ob man sie Schwarz auf Weiß vor sich sieht.“ Der ‚ungelernte‘ Schauspieler Wedekind

bannt mit der Macht und dem Nachdruck einer untwiderstehlichen Hypnose. Wie erreicht er das? Bei einer bestimmten Replik seines Kammerjägers, die er sehr erregt sprechen könnte, ist angegeben, daß er sie „sehr sachlich“ spricht. Das ist das Kennwort für Wedekind. Die Prinzipien eines Künstlers sind die Verschleierungen seiner Schwächen. Wedekind hat sich von vornherein mit einsichtiger Beschränkung zum sachlichen Sprecher erzogen — wahrscheinlich weil er nicht hoffte, jemals ein gestaltender Schauspieler zu werden. Er hatte mit der Ungefügigkeit seines Körpers, mit der Plumpheit seines Ganges, mit der Befangenheit seiner Gebärden und mit der Widerspenstigkeit seines Gedächtnisses zu verzweifeln zu kämpfen, als daß zunächst die Illusion eines lebendigen Menschen entstehen konnte. Aber er kämpfte auch wirklich ‚verzweifelt‘. Das gab ihm schon vor Jahren diese erstaunliche Intensität, die seine Zuhörer vor der Bühne und auf der Bühne hinriß (und namentlich seine Frau der Reihe nach zu einer rührend hingeebenen Gehilfin, zu einer zuverlässigen Partnerin und mit der Zeit sogar zur Schauspielerin, aus einer Sprecherin zu einer Darstellerin gewisser Gestalten gemacht hat). Jene Intensität Frank Wedekinds war ursprünglich durchaus unterschieden von der Intensität schauspielerischer Gestaltungskraft: es war die Intensität dichterischer Schöpferfreude, die mit der Vollendung des Dichtwerks nicht befriedigt ist und sich als suggestive Rhetorik fortsetzt. Der Wortkünstler Wedekind war auch auf der Bühne ein Priester des Wortes. Er sprach scharf, stoßweise und fast gleichmäßig laut, vor allem bemüht, den Inhalt seiner Rede deutlich zu Gehör zu bringen. Aber wo es nötig war, glühte die Leidenschaft seiner großen schwarzen Augen auch aus seiner Stimme. Diese Stimme und diese Augen waren seine einzigen schauspielerischen Mittel. Sie genügten für die Figuren, in denen Wedekinds Herz schlug. Heute ist er um einen Schritt weiter. Er stellt bereits farbig und rund ein Lümpchen aus sich heraus und weit von sich weg wie den Verleger Sterler, gegen den ‚Daha‘ geschrieben ist. Er legt die drastischsten Pointen mit einer Unauffälligkeit hin, die der diskreteste Schauspieler nicht überbietet. Er wird vielleicht noch ein Interpret für anderer Dramatiker Rollen. Aber worauf seine ungeheure Wirkung beruht, das ist: daß es eben doch seine Stücke sind, in denen er bis zur äußersten Selbstvergessenheit aufgeht; daß er mit der Schamlosigkeit der Größe vor tausend Menschen sein Blut verströmt; daß es ihm unfehlbar gelingt, sich geheimnisvoll schreckend zu machen und das Rauschen seines entfesselten Schmerzes zu erschütternder Stärke anschwellen zu lassen.

Bremen / von Hans Marberg

Mit dem Austausch zwischen Kunstgeber und Kunstnehmer steht es umgekehrt wie mit andern gehandelten Werten. Hier regelt sich das Angebot nach der Nachfrage; in der Kunst ist das Gegenteil der Fall, müßte es jedenfalls sein. Gerade in einer Handelsstadt wie Bremen konnte man das betätigt finden. Seit einem Jahrzehnt hat hier das Ausstellungswesen dem Publikum mehr, das heißt: Stärkeres, Besseres, Zeitgemäßerer geboten, als es verlangte. Die Folge war, daß der Bremer, dessen ursprüngliches Bedürfnis nach bildender Kunst mit akademisch-süßlichen Schmarren der sogenannten alten Richtung befriedigt sein würde, sich zu einer ziemlich interessierten Stellungnahme gezwungen fühlte, daß er sein a priori von Sachkenntnis ungetrübtes, aber um so kategorischeres Kunsturteil mit einiger Unsicherheit zu revidieren begann — was immerhin als ein erster Schritt zur aesthetischen Besserung bezeichnet werden darf. In der gleichen Zeit hat das staatlich verpachtete und subventionierte Stadttheater seine Gaben umgekehrt nach dem Rezept der Publikumswünsche dosiert. Die Folgen davon waren zwar auf dem Gebiet der Opernpflege nicht direkt verhängnisvoll, denn Musik ist die einzig edle, spontane Liebe der Bremer. Ebenso sicher aber ist die völlige Stagnation des Schauspielwesens aus jener furchtsamen Passivität der Menge gegenüber abzuleiten. Die weitere (tragikomische) Unabwendlichkeit nach einem solchen System der Kunstpflege war dann noch der Abfall jenes Publikums selbst, auf das man so ängstlich gehorcht hatte, und das offenbar vor dem Widerschein seiner eigenen Langeweile jetzt verdoppelte Unlust empfand.

Augenblicklich gibt es also in Bremen kein Schauspielpublikum. Nicht quantitativ: es hat sich im Gegenteil gezeigt, daß die Stadt zwei, ja drei oder vier Theater zu füllen vermag — aber qualitativ, worauf es allein ankommt. Das bremer Schauspielpublikum ist geistiger Mittelstand, zweiter Rang. Erster und dritter Rang, bildlich und wörtlich genommen, bleiben in den bremer Theatern leer. Was man heute sieht, ist eine Durchschnittsmenge, deren Gaumen infolge allzu langer Gewohnheit an nur indifferente salzlose Theaterküche auf Bitteres und Süßes, Modernes und Unmodernes, Literarisches und Unliterarisches gleich viel oder wenig reagiert, die nicht nur dem Schauspiel, sondern sogar dem Schauspieler gegenüber anspruchlos geworden ist — eine breite, farblose ‚Oeffentlichkeit‘, die man in dem Trance-Zustand ihrer tiefen Kunstabwesenheit stehen und streicheln kann, ohne daß sie Zeichen von Empfindung von sich gibt. Die bremer Schauspielbühne hat im Publikum kein Echo, aber sie ist das Echo des Publikums. Und die sehr einsichtig-vorsichtige Tageskritik hat keine Kreise von literarischem Theaterinteresse hinter sich.

Gibt es in Bremen keine literarischen Kreise? Darauf muß geantwortet werden, daß solche Kreise da sind, und zwar mehr als je, gleichzeitig aber, daß diese Kreise, in denen ein esoterisch-diktatorischer Geschmack von hohem Anspruch herrscht, sich für das Theater nicht mehr interessieren. Es scheint charakteristisch für den Wandel der Dinge, daß ein in seiner Art eminenter Formkünstler, der Dhrifer, Uebersetzer, Musiker, Kunstgewerbler Rudolf Alexander Schröder, der heute die reifsten Früchte hanseatisch-konservativer Geisteskultur pflückt, allem 'Theater' abhold ist, während früher ein Mann, wie der ganz der Bühne zugeneigte Heinrich Vulthaupt, zugleich mit dem Maler-Dramatiker Arthur Fitger, in Bremen den Ton angab, während der noch kultiviertere Otto Gildemeister, der politische Leitartikler, literarisch mehr in der Stille wirkte und dem Theater fernstand. Dieser höchst geschmackvolle, anmutig gebildete bremisch-patrizische Uebersetzungs-Künstler darf am ehesten als Ahnherr der jetzigen Generation angesehen werden. Sein Konservatismus war schladenfreier, milder, hanseatisch-freigeistiger, wenn auch durchaus, wie bei Fitger und Vulthaupt, im Sinne einer bürgerlich soliden, klassizistischen Geschmacksüberlieferung gehalten. Der Ton der beiden andern war mehr aufß Pathetische, Dröhnende abgestimmt; sein epigonenhafter Charakter war leicht zu durchschauen, blieb jedoch völlig unwiderprochen. Vultaupts Kritiken in der Weser-Zeitung dogmatisierten bei den Gebildeten endgültig einen Konservatismus, der schon bei Vulthaupt selbst (und erst recht bei jenen 'Gebildeten') mit den Jahren immer zeitfremder wurde und zu den großen Erscheinungen des Naturalismus und Ibsens nur ein ganz theoretisches Verhältniß zu gewinnen mußte. Gleichzeitig redete der produktiv talentvollere Arthur Fitger, weniger konziliant, in Malerei und Dichtung geradezu einer strammen, aber gewissermaßen charaktervollen Reaktion das Wort. Das Schauspiel im Stadttheater hatte damals, angeregt von jenen Männern, vor allem von dem auch dramaturgisch sehr interessierten Vulthaupt, und befruchtet von dem Ideenkreis der Meininger, eine bescheidene, innerhalb des provinziellen Rahmens unangefochtene Glanzzeit. Dieser Glanz verblich um so mehr, als die Sicherheit jener Tradition verblaßte, als selbst in die festgefügtten bremer Familienringe etwas von dem gefährlich neuen Geiste einzudringen begann, und als die kaufmännisch-solide Nüchternheit der Väter mit immer tieferem Grausen sehen mußte, wie gefährliche, entnüchternde Kunstliebe zugleich mit verwirrendem Modernismus der Gefinnung sich in die Gemüter der Söhne einschlich. Ohne rechtes Verständnis für die Moderne überhaupt, mußte das Schauspiel im Stadttheater gerade mit diesen jüngeren Generationen keine Fühlung zu behalten. Freilich hätte nur eine vollständige Reform des veralteten Verwaltungsorganismus es ermöglicht, die neueren Ideen von künstlerischer Schauspielpflege auf das bremer Theater an-

zumenden; vor allen Dingen aber hat sich auch hier die Verbindung von Oper und Schauspiel in einem Theater als eine bei den gesteigerten Ansprüchen unhaltbare Einrichtung herausgestellt, unter der natürlich besonders das Schauspiel leiden muß. Die Unmöglichkeit überdies, mit demselben Personal heute Klassiker oder Epigonen, morgen einen Modernen, heute naturalistisch zerhackte Prosa, morgen zu feinsten Rhythmen gebundene Rede auszudrücken, bedeutet eine weitere Komplikation. Ein Durchschnittsschauspieler läßt sich heute für beides nicht mehr erziehen. Bei dieser Zerfahrenheit des Repertoires kann natürlich auch von keiner Einheitlichkeit im Engagement der Schauspieler die Rede sein, und bei der Verschiedenheit in den Bildungsgrundlagen der Einzelspieler ist wieder die Unmöglichkeit eines guten Ensemblespiels eine weitere Folge.

Jedoch das bremer Publikum scheint diese allgemeinen (und viele besonderen) Mängel kaum zu bemerken. Das bremer Publikum will es nicht anders. Es muß vorläufig keine Freude sein, in Bremen ernsthafte und moderne Schauspielkunst zu treiben. Dennoch ist vor zwei Jahren die Initiative dazu ergriffen worden. Man hat am andern Weser-Ufer ein kleines, verständig, wenn auch ersichtlich mit bescheidenen Mitteln fundiertes Schauspielhaus errichtet. Das Institut rentiert sich infolge reichlicher Verabreichung leichter Ware, baut aber trotz der ungenügenden Unterstützung des Publikums daneben ein durchaus gediegenes, modernes Repertoire auf. Die Idee, in Bremen ein solches Theater zu schaffen, ging bezeichnenderweise nicht von den etwas müdeformalistischen Literaturkreisen aus, auch nicht von dem im Herzen konservativen sogenannten Liberalismus der bremer Kaufleute und dem gesellschaftlichen Zusammenhang ihrer Familien. Sie stieg vielmehr aus dem bildungsbeifigen, neuerungsfrohen, nicht allzu verfeinerten Kulturidealismus mittlerer Kreise hervor, die weniger Grund zu konservieren haben, hinter deren Liberalismus soziale Unzufriedenheit steht, und deren Bündnis mit dem kirchlichen Links-Freisinn beruflich folgen schwer, verantwortungsvoller und darum fanatischer, entschlossener ist. Es ist bezeichnend, daß der Direktor und Gründer des neuen 'Bremer Schauspielhauses' ursprünglich freisinniger Volksschullehrer war, und man weiß, daß dieses Amt und diese Gesinnung im bremischen Staate einigermaßen exponiert dasteht. Hier also fand sich die nötige Willenskraft und der nötige Idealismus, dem es ja nichts schadet, wenn sich ihm geschäftliche Unternehmungslust hinzugesellt. Daß dem Unternehmen zuerst etwas leicht Dilettantisches anhaftete, soll nicht gerügt werden. Ein solcher Dilettantismus eignet noch mancher andern jung-bremischen Kulturunternehmung und nicht zu ihrem Nachteil. Daß in der Bestimmung des Repertoires Vollbringen durchaus nicht immer im Einklang zum Wollen stand, und daß zwischen den einzelnen Teilen der Darbietung, also der meist sehr geschmackvollen Ausstattung

und dem weniger gleichmäßig ausgearbeiteten Einzel- und Gesamtspiel nicht durchweg ein rechtes Verhältnis bestand, daß überhaupt der allzu überstürzte Import aus dem Reinhardt'schen Berlin oft etwas seltsam in dem kleinstädtischen Rahmen der Bremer Neustadt sich ausmachte, alles das sind oder waren schließlich Kinderkrankheiten, mit denen vor allen Dingen der Umstand versöhnt, daß eifrig, ja mit Enthusiasmus gearbeitet wird. Man hat so in der letzten Saison Hauptmann mit großem Erfolg herausgebracht („Hannele“ und „Die Weber“) und damit ein Gebiet naturalistisch-sozialer Typik gepflegt, das dem Personal und der Regie dieses Theaters vorläufig besser zu liegen scheint als die geschliffenere Dialektik des Konversationsstücks und die Verfeinerungen des psychologischen Schauspiels, von den hohen Ansprüchen des Versdramas ganz zu schweigen. Immerhin darf eine Aufführung des ersten Teils von Björnsons „Ueber die Kraft“ als glänzend hervorgehoben werden, während der zweite Teil bezeichnenderweise sehr viel weniger gut gelang. Ein auf zwei Winter-Spielzeiten verteilter Ibsen-Zyklus bedeutete geradezu eine literarische Tat für Bremen, dem man bisher nur die gangbarsten Werke aus dessen mittlerer Zeit vorzusetzen wagte. Man könnte einwenden, daß das junge Institut hiermit seine Kräfte beträchtlich überschätzt habe, und doch muß angesichts der sonstigen Stagnation selbst das in magnis voluisse anerkannt werden, dem man im übrigen auch noch Shaw, Wedekind, Bahr, Schnitzler, Hartleben, Kleist und Sophokles in mehr oder weniger gelungenen Aufführungen zu verdanken hatte.

Die Eatenlust, die auf dem kleinbürgerlichen, aber weniger traditionsbeschwerten Linksweserufer, in der „Neustadt“ (welche die Bremer „Gesellschaft“ bisher nur ungern aufsuchte), ein Kunstinstitut von moderner, großstädtischerer Art zu errichten vermochte, als es in dem historisch, geschäftlich und gesellschaftlich allzu belasteten Rechtsufer möglich war, beginnt bereits ihre Früchte zu tragen. Das staatlich subventionierte und privilegierte Stadttheater scheint einer inneren Reorganisation unfähig zu sein. Die Gerüchte von einem neuen altstädtischen Zweiginstitut für Schauspiel, welches das ältere Stadttheater entlasten soll, nehmen keine festere Form an. Dagegen scheint der Plan des privaten neustädtischen Schauspiel-Konsortiums, in absehbarer Zeit an zentraler Stelle und auf breiter Grundlage ein größeres, hohen Ansprüchen genügendes Schauspielhaus zu gründen, bereits die nötigen Verwirklichungsmittel zu besitzen. Vorläufig ist man also darauf angewiesen, von dieser Seite alles Heil zu erwarten, so gern konservativer Sinn im altgeheiligten Stadttheater auch fürderhin die wichtigere Pflegstätte des Schauspiels in Bremen verehren möchte.

Der Tod des Empedokles /

von Herbert Ihering

Wilhelm von Scholz hat im Insel-Verlag eine Bühnenbearbeitung von Hölderlins Fragment herausgegeben. Durch Zusammenziehung der verschiedenen Bruchstücke ist es ihm gelungen, eine Handlungsfolge herzustellen, die einheitlich und geschlossen genug ist, um auf der Bühne zu reiner Wirkung zu kommen. Scholz hat Szenen der ersten Fassung aufgetrennt, um Dialogstellen der zweiten und dritten einzulassen; er hat Partien der letzten Entwürfe mit solchen der ersten durchsetzt. Diese Arbeit ist restlos geglückt. Es sind nicht, wie es bei Bearbeitung lyrischer Tragödien üblich ist, die äußeren Handlungsmomente zu ungunsten der inneren hervorgekehrt und so dem unhörbar heranschwebenden Schicksal theaterlautere Schritte gegeben: es sind, im Gegenteil, die theatralischen Spannungen zurückgedrängt, um die seelisch-lyrischen Erregungen ungehemmt ausklingen zu lassen. Jene greifbaren Szenen sind nämlich bei Hölderlin schwach und konventionell. Sie sind ein zu brüchiges Fundament, um den gewaltig ansteigenden lyrischen Oberbau tragen zu können. Nur indem Scholz sie auf das Knappste zusammendrängte, konnte er sie für die Bühne retten. Und das Anschwellenlassen der lyrischen Szenen schärft das Ohr für die echten, für die intimen Reize des Dramas. Ohne Ablenkung auf Neußerlichkeiten steigt und sinkt jetzt die Tragödie in ruhig geschwungenem Bogen. Trotzdem mußten auch die lyrischen Partien beträchtlich gekürzt werden, besonders dort, wo sich die Worte allzuweit vom Ausdrucksbereich der Personen ins Allgemeine entfernen. Ueberall aber hat die Lyrik ihre Vorherrschaft, ihre Musik, ihren Schwung behalten, weil Scholz bei der Zueinanderfügung der verschiedenen Fassungen mit zartester Behutsamkeit vorgegangen ist. Mit untrügbarem Blick fand er die Lücken heraus, in die sich ohne logischen, rhythmischen, stilistischen und gefühlshaltlichen Bruch Teile eines späteren oder früheren Entwurfs hineinsenken ließen, so daß er selbst nur wenige rhythmische Ungleichungen zu schaffen brauchte. Ohne Stockung schwingen die Verse ineinander, ohne Ranten rundet und wölbt sich ihr Bau.

Aber noch etwas anderes war zu beachten. Es galt, das hier und da aufblühende Problem des Dramas in seiner deutlichsten Gestaltung in die Bearbeitung einzugliedern. Deshalb hat Scholz die Szene des rätselhaften Greises, die das Schicksal des Empedokles in die Notwendigkeit des Altes fügt, aus dem letzten Tragödienentwurf in den zweiten Akt hinübergenommen. Dieser Auftritt gibt dem ganzen Drama seine Perspektive. Er weitet es zu einem religiösen Mysterium. Empedokles, der sich im tiefen Gefühl seiner Naturverbunden-

heit einst einen Gott nannte, opfert sich selbst und gibt sich den Elementen, denen er zu gebieten glaubte, wie sie ihm geboten, zurück. Er stürzt sich in den Aetna und vereint sich nun wirklich mit den Kräften der Natur, mit denen verschwistert zu sein der Wahn seines Lebens war. Durch seinen Tod bewahrheitet er seinen Erdenwandel. Er löst sich auf in die göttlichen Mächte. Und ein Gebet zu den Elementen bedeutet auch ein Gebet zu ihm.

Die Tat des Empedokles ist eine Tat freiwilliger Notwendigkeit. In ihm strömte das Leben zusammen. Der heilige Geist war in ihm gefesselt. Damit dieser wieder frei durch die Welt flute, läßt er seine Einzelpersönlichkeit in das All überfließen. Er entbindet die in ihm gehemmten Kräfte des Lebens, läutert und befreit sie für die Menschheit. Es ist das Martyrium des Heilands, der in sich die schöpferischen Kräfte zur Erlösung der Zeit trägt, diese Kräfte aber nur frei machen kann durch Vernichtung seiner eigenen Person. Erst wenn sie aus den individuellen Schranken gelöst sind, beginnen sie zu wirken. Erst der Tod beglaubigt sie. Ohne die Persönlichkeit des Heilands wäre die Idee nicht fruchtbar. Aber wiederum erst nach Auslöschung dieser Persönlichkeit kann sie wachsen und Samen tragen. Wenn irgendwo, so haben sich in Hölderlins 'Tod des Empedokles' christliche und antike Elemente organisch verbunden. Die Hybris des antiken Menschen — der Gottwahn des Empedokles — demütigt sich selbst und erhöht sich dadurch zu einem Werkzeug der Notwendigkeit. Schicksal wird freiwilliger Entschluß und der Tod Bejahung des Lebens. Im blinden Taumel ist helles Begreifen, in dionysischer Trunkenheit das Bewußtsein des Endes.

Was diesem inneren Erkennen an äußerem Geschehen entgegengesetzt ist, hat nur als Abbild jener seelischen Entwicklung Bedeutung. Was Empedokles tief innen erlebt, wiederholt sich draußen als Handlung. Priester und Volk lehnen sich gegen ihn auf. Aber ihr lautes Hassen ist ihm nur Echo seiner eigenen Stimme. Seine Feinde bieten ihm die Hand zur Versöhnung. Auch in ihm ist es Friede und Stille geworden. Wie Schlacken fällt das Irdische von ihm ab. Lautlos geht er über in die Elemente. Es ist in diesen letzten Szenen ein Schwinden körperhafter Formen, ein Hinüberfließen fester Linien in wogenden Aether. Der Mensch verstummt, und berg hohe Einsamkeit beginnt zu tönen. Aber Klänge verwehen, Laute versinken, das Reich der großen Stille bricht herein. Die Natur hält den Atem an.

Hölderlins Tragödie ist in der deutschen Literatur ohne Vorgang und ohne Nachfolge. Will man ihre Anfänge sehen, muß man auf ein griechisches Drama zurückgehen: auf den 'Oedipus auf Kolonos'. Will man ihr Ende sehen, muß man auf ein nordisches Drama blicken: auf 'Klein Eyolf'. Nur in ihnen ist diese Weihe, diese Andacht, diese Feiertagsstille. Nur in ihnen diese Ferne, diese Entrücktheit. Und

wie diese beiden Dramen sich nie in das Alltagsrepertoire gefügt haben, so wird auch der ‚Tod des Empedokles‘ kein Stück werden, das man heute und morgen und übermorgen gibt. Doch das mußte Wilhelm von Scholz, als er an seine Bearbeitung heranging. Er selbst setzte auf das Titelblatt: „Für eine festliche Aufführung bearbeitet und eingerichtet“. Aber nun sollten auch Theaterdirektoren, die sich zu-
trauen, diesen festlichen Charakter des Dramas zu wahren, an eine solche Aufführung herangehen. Reinhardt zum mindesten mußte es gelingen, durch Festhaltung eines getragenen, oratorienhaften Stils die innere Melodie zum Klingen zu bringen, ohne die Menschlichkeiten der Tragödie auszuschließen. Er würde ihr auch den stilisierten und doch Raum- und Naturgefühl ertrockenden Rahmen geben, dessen sie bedarf, wenn wir an das Mysterium des Empedokles glauben sollen. Auf Reinhardt wartet dieses lyrische Trauerspiel und auf den Schauspieler, der zwar nicht das Menschliche des Helden, wohl aber als einziger seine Musik hat: Alexander Moissi.

Banadietrich / von Paul Stefan

Drei Lager tun dem Sohn Richard Wagners bitter unrecht und eben darum, weil er Richard Wagners Sohn ist. Die einen hängen an ihm mit einer Treue, die sich vererbt, wie die Mannes-
treue früherer Zeiten, und glauben nun, der Sohn dieses Vaters müsse werden, was und wie der Vater war. Sie sind sympathisch, wie treue Menschen es nur sein können. Die andern wollen mir weniger gefallen. Sie sagen, aus dem Sohn dieses Vaters könne nichts werden, weil große Väter noch kaum je große Söhne gehabt haben. Und meinen dabei vielleicht, sie könnten sich an dem Vater durch den Sohn rächen, wenn es schon nicht anders geht.

Es ist wichtig genug, dies einmal auszusprechen: daß man Siegfried Wagner wie irgend einen andern Künstler betrachten muß — so, als ob er weder Richard Wagners Sohn noch dieser Feind und jener Freund wäre. Als ob er *X Y* hieße.

Das scheint selbstverständlich, ist es aber nicht. Gegen Sentiments und Ressentiments kann keiner an. Ich will es versuchen; in dem Fall des ‚Banadietrich‘ versuchen, dem man jetzt im wiener Gregorium spärlich und halbschlächting aufführt.

Siegfried Wagner bringt auch mit diesem jüngsten Werk in das Reich der Sage. Banadietrich ist der Berner Dietrich, Theoderich von Verona. Weil er mächtig war wie Wotan, spukt er als heidnisch-christliche Wotansgestalt. Um ihn wetten Engel und Teufel. Viel Phantastisches ging über ihn um, Schuld und Sühne verknüpften die alten Mären. Nimmt daran gar die Liebe teil, so muß die Gestalt den Dichter und Musiker reizen. Was ist der Stoff für *X Y* geworden?

In einem harten Kampf gelobt Dietrich, das Liebste zu opfern, wenn er heil entkäme. Das ist seine elbische Freundin Schwanweiß. Raunerath, das ist eine Maske des Teufels, verrät ihr dieses Gelübde, Held Wittich bietet ihr seinen Schutz an. Dietrich kommt dazu, hält beide für untreu, und sie verlassen ihn. Erste Sagenhandlung.

Raunerath der Teufel will aber den Banadietrich immer tiefer ins Verderben locken. Gauflersprünge vor einer Kirche genügen. Dietrich ist drinnen bei einem Trauergottesdienst; da sieht er durch die offene Tür den Teufel tanzen. Er muß lachen, wie wahnsinnig lachen. Die heilige Handlung ist gestört, der Priester bannt ihn und entbindet seine Mannen des Eides. Zweites Sagenmotiv.

Immer weiter ohne Pause. Die Hunnen überfallen den Ort. Des Teufels Künste (oder des Himmels Gewährung, wie in der Sage?) machen Dietrich unsichtbar. Er schreitet durch ihre Reihen und fährt auf einem Drachen in die Lüfte. Dritte Sagenhandlung. Aktluß.

Schwanweiß und der wunde Wittich halten sich, als Mann und Frau geltend, in dem Bauerngehöft der Frau Ute verborgen. Schwanweiß will nichts andres als Wittich heilen. Aber das wird sie erst tun, wenn er seiner Rache gegen Dietrich entsagt. Er mag nicht. Der Teufel, als Landstreicher Fledertwisch verkleidet, verrät der Frau Ute, daß die beiden nicht getraut sind, und daß die Frau ein Zauberwesen ist. Schwanweiß weiß keine Hilfe mehr, scheidet von den Irdischen und kehrt in ihre Fluten zurück. Viertes Sagen-(Undinen-)Motiv. Anknüpfung an die erste Handlung. Aktluß.

Dietrich zweifelt, daß seine Gotteslästerung, sein Frevel an Schwanweiß je gesühnt werden könne. Er wird zudem von der Wichtigkeit seines Verdachts gegen Schwanweiß überzeugt, soll zurückkehren, wieder König werden. Nein, er ist und bleibt der wilde Jäger. Mit Gespensterhilfe schlägt er den rachestürmenden Wittich zurück; der stürzt sich in den See, zu Schwanweiß hinab, die ihn aufnimmt. Eifersüchtig will ihm Dietrich nach, Tod und Teufel flüchten vor seiner Wut. Ganz und gar nur noch Gottes Gegner, will er die größte Sünde begehen, die es gibt. Das sei, meint der Teufel, eine Blume zu zertreten („Sünde wider den heiligen Geist“?). Dietrich tut es. Die Stimme des Herrn fordert dreimal vergebens Reue. So soll Dietrich verflucht sein, im wilden Meer reiten bis ans Ende. Im letzten Augenblick bittet die Stimme der Schwanweiß um Reue. Und sie erreicht es. Auf der verwandelten Bühne liegt in der Tiefe des Sees Banadietrich in den Armen von Schwanweiß auf sanftem Lager. Und die Nixen singen: „Treue findet nur und Trost, wer die Tiefe sich erlost.“

Das sind etwa die Worte der Rheintöchter am Schluß des ‚Rheingolds‘. Aber geben sie hier eine Lösung? Ist das Nirvana? Der Leser merkt, daß ich in diesem dritten Akt meine Bergliederung nicht fortsetzen konnte, weil ich nur nach Szenen und Bilder sehe, jede fruchtbar

und fähig, Gestalt zu werden, hier aber vereinzelt, schattenhaft, zerfließend. In dieser Häufung und Gelöstheit liegt freilich eine Steigerung gegenüber den früheren Akten: die einzige. Nun kann ich mir auch Schatten, Szenen, Motive in einer Oper denken, aus denen nicht die übliche ‚Handlung‘ gezimmert wird. Ich weiß nur nicht, ob X Y das wollte. Die Musik, die dann etwa den Charakter Debussys haben könnte, deutet nicht darauf. Sie versucht leitmotivische Verknüpfung, zielt auf das Musikdrama ab, neigt sich aber auch zur älteren Opernform, so vor allem dann, wenn der glücklich erfasste, lustig phantastische Teufel auftritt. Sie bietet ein großes Orchester auf und verwendet es gut. Rätsel auch hier. Begabung, oft starke Begabung in allen Stücken. Und kein Ganzes? Ist es etwa ein Erstlingswerk von X Y?

Nein, Siegfried Wagners erste Oper, der ‚Warenhäuser‘, schien mir geschlossener, besser und sehr gut und hoffnungsvoll. Aber Richard Wagners Sohn sieht sich mit Recht verkannt, verfolgt, nicht aufgeführt. Er hat so selten Gelegenheit, seine Werke zu erproben. Nur um so tiefer scheint er sich, dem blinden Lob der Anhänger vertrauend, in sein Talent einzukapseln.

Er brauchte Klärung. Hielte er etwas von unsern Kritikern, wüßte er, daß die Zaubernnden nicht von vornherein Gegner sind, hätte er jemand, dem er Hilfe zutrauen dürfte — er würde mit seinem großen Können richtiger haushalten lernen, er wäre zufriedener, und wir wären reicher. Man tut ihm unrecht. Das hatte ich vor allem zu sagen.

Und noch etwas über die Aufführung. Der musikalische Teil ist gut geraten, der szenische jämmerlich. Der Regisseur Mahler etwa hätte aus diesem Werk noch eine Einheit gebildet. Bei uns sah man Szenereien aus der Grottenbahn im Prater und aus der Zauberbude Strakos Baschits selbigen Orts. Ueber das Gehaben der Drachen und Nixen schweige ich. Und fahre auf Banabietrichs Mantel ins nächste Panoptikum.

Stierkampf / von W. Fred

Ein blauer Himmel und in der Luft der Geruch des Frühlings. Und dann ist's Feiertag, spanischer Feiertag. Selbst in die schmale Gasse, in die mein Fenster sich öffnet, ist die festliche Frohheit geflattert, und die Straßenbettler, die sonst die traurigsten Romanzen wissen, singen heute von der Schönheit schlanker Madrilenas. Und ein Mädchen, dessen Augen wundervoll leuchten können, neigt sich mir gegenüber aus dem Balkon und klatscht leise in die Hände zum Sange der alten Frau da unten.

Auf der Puerta del Sol aber ist's schwarz. Die vielgestaltige Menge drängt zur Kirche, von der Messe zum Spaziergang. In der Calle Alcalá, die breit und stolz ins Land hinausführt, gehen die

prachtvollen Frauen dieser Stadt. Ob sie nun englische Kleider, französische Hüte tragen oder hoch über dem schwarzen Kleide den dunklen Schleier edel um die Haare gelegt haben, schön sind sie alle. Die jungen wenigstens; in keinem Lande wohl ist die Grenze so hart, ist eine Frau so leicht aller Geltung beraubt, wenn einmal die Falten in ihr Gesicht gedrungen sind. Dann müssen sie sich begnügen, still und demütig neben ihren Töchtern zu gehen, Duennas ihrer Jugend und Schönheit. Die Mädchen lernen hier früh ihre schlanken Körper tragen, ihre Lider heben, den Hals zur Seite wenden. Vielleicht auch lernen sie es nie, denn diese edle Art, sich zu bewegen, die Linien dieser Frauen gibt es nur bei Völkern, die durch Jahrhunderte den Schatz der Anmut haben, den einzigen Schatz, der von einem reichen Besitztum dem armen, elenden Volke geblieben ist. So sind sie unsern Augen, die im Norden genügsam werden, alle schön; die eine hat die prachtvolle schmale Nase, die dem Gesicht den Reiz der Träumerei leiht, die andre weiß den Leib aufs leiseste zu biegen. Und diese dunklen Augen — sie funkeln zwar nicht ewig, sind nicht auf jedem Straßengange feurig; doch liegen hier wirklich die Blicke der jungen Menschen lange ineinander, und Anmut sucht Anmut, indes die alten Frauen lässig nebenhergehen. Auf dem Paseo de Recoletos lustwandeln dann die Paare und die Kinder und junge Herren. Man sitzt auch da und trinkt ein kühles Glas und lästert. Blaue Gummibälle werden feilgeboten und rot-gelbe patriotische Fähnchen. Drüben aber in Buen Retiro, dem Parke, den Olivarez, der Günstling Philipps des Vierten, aus einem Sandhaufen schuf, um den König über Krieg und Not zu täuschen, fängt man schon an, weiße Tücher auf die Bänke zu breiten und im Grünen sonntäglich Mahlzeit zu halten. In solche idyllische und schon recht internationale Korsovergnügnlichkeit aber tönt immer wieder das Rufen der Männer, der Jungen, die gelbe Billetts anbieten, zur Corrida locken. Und man kann nicht anders, man muß des Nachmittags hinaus, auf die Plaza de Toros, zum ersten Stierkampf.

*

Alles ist dort. Die Stadt stirbt für einige Stunden, schickt jeden einzelnen Bewohner hinaus zur Bestialität, die unausrottbar ist. Vielerlei Gefährte bringt hin. Die übervolle Elektrische, Stellwagen jeder Art, mit Pferden, Biergespannen, sechs, acht Mauleseln. Und schwarz drängt sich der Zug der Unzähligen, die zu Fuß hinausgehen in die runde, maurisch gezielte Arena, in der die Stiere alte Pferde morden und selbst geschlachtet werden unter den zuckenden, erregten Augen der Herren und Damen, Männer und Frauen vom Jahre 1904. Kein Platz ist leer, als es halb vier Uhr wird. Dicht gedrängt hocht die Menge auf den steinernen Stufen, eine Reihe hebt sich über der andern, und überall im ganzen Ringe zuckt es vor Ungeduld, vor Lust. Alle die sonderbaren Gestalten sind da, die Madrid in seinen europäi-

schen Straßen so seltsam vereint. Echte Engländer mit dem Felsstecher und Rodak und schlanke Frauen, die den blauen Reifeschleier nicht ablegen wollen, als hätten sie es nötig, so zu dokumentieren, daß sie wissensdurstige Fremde sind, unverantwortlich für das, was sich hier bereitet. Und dann falsche Engländer mit dicken Anzügen, die aber bald durch einen wilden Hut, durch die Freiheit der Bewegungen verraten, daß die Carrera San Jeromino, nicht der 'Strand' ihr Pflaster ist. Und dann die Menschen, die ihr nationales Gewand behalten haben, den schönen schwarzen Radmantel mit dem leuchtenden roten Samtfutter. Andre mit blauen Pelerrinen, gestickten Krügen. Und dicht daneben schäbige, abgetragene Kleider, getragen von einem häßlichen Bettler, Händler, dunklen Ehrenmann. Dann Bauern mit dem geradefrämpigen Filzhut, der schon an die Tracht des Stierkämpfers erinnert. Und zwischendurch laufen die Hausierer, rufen die Zeitungen aus, verkaufen amerikanische Nüsse, Orangen; und mit Staunen sieht man dieses blutdürstige Volk sein Zuckerzeug essen, Limonade trinken. Den Alkohol liebt es nicht. Und überall erblickt man Frauen und Männer mit den riesengroßen irdenen Krügen auf alttestamentarische, auf oftgemalte Art helles, klares Wasser anbieten. Damit erfrischen sich die Menschen, die warten, daß ein Stier seine Hörner wütend in den Leib eines elenden Gauls bohrt.

*

Die Trompeten setzen ein. In den Ring reiten nun die Alguaciles, die Wächter des Festes. Und während die Militärmusik feierlich tönt, erscheint der Zug der Kämpfer. Das Gold und Silber der gestickten Jacken glänzt, die schlanken Beine der Toreros schimmern in allen Farben, und das Volk jubelt. Die Kämpfer kommen aus der Kapelle. Dort haben sie gebetet, haben das Abendmahl genommen, nun gehen sie in den Lebenskampf. Voran die Espadas, die Besten, Lieblinge des Volkes, die mit dem Schwert den Stier bedrängen werden. Dann die andern, kleinere Götter, die Banderilleros, die Picadores auf den Schindmähren, zuletzt der Troß: Männer mit blauen Hosen und blutigen roten Jacken. Die Zeremonie hat begonnen. Der Präsident hat den Schlüssel zum Stall der Stiere in die Arena geworfen, und nun wird der Zwinger aufgetan.

Der runde Platz liegt halb im Schatten. Halb scheint die Sonne herab, läßt lichte Kreise erstehen, formt auf dem gelben Sande schwappende Gestalten. Der Stier kommt. Er sucht ein Ziel. Langsam schiebt er sich vor. Da plötzlich ist ihm einer entgegengelassen, hat ihm den roten Mantel vor den Kopf geschlagen und läuft nun hastig fort. Der Stier ihm nach mit gesenktem Haupte, erschüttertem Körper, bis der Mann über die Brüstung, die die Arena einfaßt, sich geschwungen hat. Der Stier tobt weiter. Da merkt er den Troß in seinen roten Jacken. Die Farbe erträgt er nicht. Bornig fährt er los, die Männer ver-

schwinden. Aber von allen Seiten kommen jetzt die bunten Gestalten, reizen ihn, schlagen ihm die roten Mäntel vor die Augen, und hilflos wendet sich das starke, wütende Tier von den Menschen ab. Da erblickt es einen der Picadores, der auf seinem Pferde mit der langen Stange herankommt. Mächtig senkt der Stier nun ein, senkt den Schädel und fährt gegen den Gaul los. Es ist ein altes, elendes Tier. Hat allzu lange den Karren gezogen und steht jetzt mit verbundenen Augen da. Der Stier ist nahe; der Picador sticht ihm die Stange in den Rücken, stemmt sich mit aller Gewalt gegen ihn, aber schon hat der Stier seine Hörner tief in den Leib des Pferdes gebohrt. Einen Augenblick hat er Pferd und Reiter in die Höhe gehoben. Dann schmeißt er beide weg und freist mit blutig-roten Hörnern im Ringe umher. Wieder reizen ihn die Mäntel, wieder tötet er mit wilder, jähem Gewalt eine Mähre. Die fallen zu Boden oder taumeln mit zerrissenen Eingeweiden noch einmal in der Arena herum, zucken in die Höhe und liegen dann einsam im Winkel. Niemand kümmert sich um die gefallen Tiere; der Stier ist der Feind. Man hat sie ihm geopfert, um seine Wut zu reizen. Nun kommt der zweite Akt. Die *Vanderilleros* laufen herbei und zielen mit Speeren nach dem Nacken und Rücken des schwarzen, heißen Tieres. Das ist nun schon eine große Kunst mit vielen Feinheiten, die das Publikum mit Klatschen, Zischen, Pfeifen, mit Hohn und Jauchzen begleitet. Das Getöse wird furchtbar. Jeder einzelne schreit seinen Zuruf wild in die Menge, und wenn es dem Kämpfer einmal nicht gelungen ist, die zwei bunten Stäbe in den Körper des Stieres zu bohren, wird er aufs grausamste verhöhnt. Die Temperatur ist nun hoch. Man fängt an, den Geruch des Blutes zu spüren, und wenn die ersten zwei Widerhaken im Felle sitzen, die Haut des Stieres sich rot färbt, dann kann man in den Mienen all der Zuschauer die hervorbrechende Lust am Morde, an der Grausamkeit, die Freude an den farbigen Bildern solcher Entsetzlichkeiten lesen.

Blau, rot, grün sind die Stäbe, mit denen die *Vanderilleros* herankommen. Sie heben die bunten Waffen, neigen sich zurück, laufen an den Stier heran, reizen ihn, gegen sie loszugehen, und dann bohren sie mit eiligen, oft prachtvoll eleganten Bewegungen die Spitzen ins Fell. Wenn jetzt der Stier in den sonnigen Raum der Arena stürmt, sieht man im hellsten Glanze das Blut auf dem glitzernden Felle; und um ihn immer die Kämpfer mit den roten Mänteln, den Spießen. In den Ecken die toten Pferdeleiber mit dem heraushängenden Eingeweide. Ein Bild, das man schwer verliert. Wieder blasen die Fanfaren. Nun ist die Höhe des Schauspiels: der *Espada* erhebt sich. Er hält das glitzernde Schwert und das grelle rote Tuch in der erhobenen Hand. Er hat in pathetischer Bewegung den Tod des Stieres geschworen. Und nun geht er ihm entgegen. Das große Tier ist schon aufs höchste gereizt, er bringt es zu wilden Sprüngen. Der mächtige Leib zuckt,

taumelt förmlich unter dem roten Tuche, daß ihm immer wieder vor die Augen gebracht wird. Dann stehen die beiden wieder ruhig. Der Kämpfer bannt den Stier, zwingt ihn und hebt den Kopf zu seinen Zuschauern. Und mit der Miene des sicheren Gladiators stößt er ihm den Degen in den Nacken. Das Tier taumelt, freist. Der Kampf wird wiederholt. Schließlich beugt sich der Körper, endlich legt er sich. Zum Tode. Ein schwarzer Mann in alter Rittertracht gibt ihm den Gnadenstoß. Die Türen der Arena öffnen sich nun, und ein Dreigespann von Pferden wird hereingetrieben. Sie schleifen den Stier, zerren die toten Gäule durch den Sand. Die Musik spielt, die Treiber hehen, der Staub wird in die Luft gewirbelt, und in rasendem Tempo fahren die blutigen verwundeten Körper hinaus. Der Torero aber geht mit siegreichen Schritten an den Zuschauern vorbei. Wie er vorher mit der schönsten Bewegung seinen blutigen Degen am Tuche abgewischt hat, so weiß er jetzt Huldigungen zu empfangen. Das Volk schreit, klatscht. Mützen und Hüte fliegen zu ihm hinab, und dankend wirft er sie zurück. Dann fallen Zigarren, Zigaretten. Praktische Huldigungen. Blumen würden schlecht in das Gemälde passen. Und schon öffnet sich der Zwinger wiederum. Ein zweiter Stier.

*

Sechs Tiere wurden getötet an diesem einen Frühlingsnachmittag. Jedesmal schien es die gleiche widerliche, die gleiche aufspeitschende und für unsereinen doch auch langweilige Brutalität. Und doch war es immer ein neues Bild, ein neuer Anblick unerwarteter Bewegungen, jäh sich gebender und entwickelnder Farben, Lichter, Szenen. Die Temperamente der Tiere, der Kämpfer wechselten. Da war einer, ein Stier nämlich, der nicht wollte. Er wich den Tüchern aus, scheute die Farbe. Nur schwer brachte man ihn dazu, ein Pferd zu spießen. Als er aber endlich in Zorn kam, warf er den Torero hin. Allein das Menschenblut fließt hier selten, fast nie. Das nimmt ja übrigens dem Spiele die Möglichkeit zur höchsten Erregung, gibt ihm durch die Unweigerlichkeit des Ausgangs auch die äußerste Brutalität. Ein andrer Stier sprang aus der Arena heraus, lief eng an den Sitzen vorbei, bis er endlich eingefangen wurde, wieder gehehrt, wieder gestachelt, getötet. Dann gab es einen ruhigen, einen, der weise schien, der wohl das Gefühl hatte: es endet doch auf die bekannte Weise. Zuerst machte er eine Weile mit; sprang, stürmte, ward wild. Dann blieb er stehen, ließ sich nicht reizen. Der Espada konnte ihn schließlich mit dem Schwerte fesseln, ihn bei den Hörnern fassen. Die Leute schrien vor Wut, pfiffen, wie dann noch einmal, als ein Torero ungeschickt war.

Auch sonst gab es, wie ich in der Zeitung später las, mancherlei Feinheiten. Die Spanier verstehen viel von diesem Nationalsport, dem eine große Literatur, eigene Fachblätter gehören. Jeder Stich, jede Bewegung hat ihre Tradition. Die Bilder der berühmtesten Toreros

findet man überall auf den Ansichtskarten, schwarz, koloriert, groß und klein, im schlichten Bürgerkleide und im Kampfkostüm. Der eine und der andre von denen, die ich sah, war schön, mit harten, scharfen Zügen, starken sicheren Augen. Alle schlank, beweglich, stolz in jeder Stellung. Die Ruhe des ganzen Schauspiels ist ja überhaupt ungemein merkwürdig. Nur das Publikum heult und zuckt. In der Arena selbst kaum ein Laut. Selten einmal ertönt ein geflüstertes „Toro“ den Stier. Sonst bleibt alles still. Die Pferde verreden, die Stiere werden gestochen, Blut, wieder Blut — aber kein Schrei des Schmerzes, der Wut bringt zum Himmel, der blau nun schon im Abendglanze liegt.

•

Die schwarzen Massen drängen zur Stadt hinein. Schöne Karossen stehen vor den Toren, nehmen vornehme Frauen auf. Bettler drängen sich heran und tausend Stimmen schwirren. In den Paseos, breiten schönen Anlagen, spielen Kinder, kleine Eselwagen führen Babys herum. Soldaten rasten.

Mit mir ist Lord Harry Wotton — in der Literatur wohlbekannt — und sein Freund Dorian Gray; ich höre ihrem Gespräche zu.

„Mein lieber Dorian,“ sagt Lord Harry, „Ihr wunderpoll schönes Gesicht bleibt auch dabei ungerührt, selbst wenn Sie jetzt über die Bestialität toben. Ich muß gestehen: Mir fehlt nur das eine, daß ein Torero gespießt worden wäre. Menschenhaß ist die schönste Form des Tierchusses.“

„Wieder eines Ihrer Epigramme, durch die Sie alles töten; aber mich reizen sie nicht mehr.“

„Kein Epigramm, Dorian.“

„Eine Lüge, was so viel ist wie eine tiefe, dem gewöhnlichen Sterblichen verborgene Weisheit.“

„Aber sagen Sie, Dorian, worüber grübeln Sie? . . .“

„Ich denke, wie es wäre, wenn einmal ein Toro, so ein schwarzer Stier auf die Welt käme, von einem unerhört alten Geschlechte, von der feinsten Kultur. Lachen Sie nicht, Harry. Ein Tier, das weise ist, das sich den Abscheu vor dem roten Tuche zwar nicht abgewöhnt hat, aber die äußere Entrüstung über diese unmotivierten brutalen Tücher verbergen kann. Das ist doch, Harry, Ihre Meinung von Kultur: die Fähigkeit, seine Gefühle zu verbergen.“

„Ja, Dorian, dieser Stier stünde ruhig da. Ließe sich nicht reizen. Mordete keine lahmen Gäule. Aber schließlich, der Mob würde vor Wut über den Kulturstier heulen, und er würde auch geschlachtet werden. Denn dem — Stiere ist die Maske der Kultur nicht gegeben.“

Aus dem ‚Notizbuch eines Wanderjournalisten‘, das unter dem Titel ‚Impressionen‘ bei Ernst Rowohlt in Leipzig erscheint.

To Oscar Wilde Esq.

Elbsium (gleich hinter Reading)
Gaulstreet C. 3. 3.

Dear Sir,
Sie haben vor einiger Zeit die Antwort veröffentlicht, die Sie einst einem Jünger Apolls auf die Anfrage, „ob man Schriftsteller werden solle“, erteilten. Sie winkten warnend ab mit der schönen Hand und rieten mit dringenden Worten dem Jüngling, umzukehren, dieweil das Land, nach dem er brünstig seine Segel setze, mit nichts eine Goldküste sei. „Gehen Sie nach Billkallen“, so rieten Sie, „essen Sie das sichere, hausgebackene Brot des preußischen Amtsrichters und setzen Sie die Leier Apolls nur nach Feierabend in Bewegung. So können Sie in aller Gemütsruhe ein großer Dichter werden, ohne zu verhungern. Bloß so mit der Leier in der Hand kann man, wie Goethe schon bemerkt, nicht leben.“

Werter Herr, die Zeiten haben sich geändert. Zwar weiß ich nicht, ob nicht auch damals schon die Dinge etwas anders lagen, als Sie dem jungen Mann erzählen. Wenn ich recht berichtet bin, so hat zur Zeit, als Sie Ihre Ruhmeslaufbahn begannen, zum Beispiel der Verfasser eines gewissen Salonstücks ‚Lady Windermere’s fan‘ mit diesem — Hand aufs schöne Herz, lieber Oscar! — doch recht unbedeutenden Nachwerk geradezu fürstliche Einnahmen erzielt. Aber möglicherweise war dies ein Ausnahmefall. Heut indessen gibt es kein einträglicheres Geschäft mehr auf der Welt als das literarische. Das Publikum schreit nach immer neuer, immer neuer Literatur und verschlingt wie ein Müllschlucker fuderweis Gedrucktes. Die Verleger schreien nach immer neuen Schriftstellern, die ihnen die begehrten warmen Semmeln liefern, und werfen den Autoren die Tausendmarkscheine nur so bündelweis in den Hals. Der Andrang zu dem gewinnreichen Beruf des Schriftstellers ist darum auch unheimlich: jeder, der schnell und ohne Mühe Millionär werden will, wird heute Dichter. Und es muß einer . . . schon ausnahmsweise mit wirklichem Genie belastet sein, um heut bei der Schriftstellerei verhungern zu können. Geseze und Institutionen sind geschaffen worden, die Lage des Dichters zu verbessern; wir haben die Berner Konvention, den berühmten Urhebereschuß, der die wirklichen Dichter noch dreißig Jahre nach dem Tode vor dem Gelesenwerden schützt, Schutzverbände zur wirtschaftlichen Hebung des Schriftstellerstandes, Goethebünde mit Patentbetten, die Lessingcafés, die Schiller- und Kleiststiftungen und werden, so Gott will, bald auch die staatliche Schriftsteller-Altersversicherung haben, die zehn Jahre nach dem Tode große Pensionen auszahlt. Die Literatur ist eine milchende Kuh geworden — es ist eine Lust zu leben!

Ach ja . . . Sie lächeln, Oscar? Wie? Man merkt es unsrer

Literatur auch an, was sie geworden ist? Sie sind ein Liebhaber von Paradoxen, Mister Wilde, und ich könnte vielleicht meine Ehre darin suchen, Sie zu amüsieren; indessen, ich gedenke, jetzt gerade ganz ernst, toternst fortzufahren. Jawohl, es ist ein Jammer mit unsrer Literatur; es ist schon so weit gekommen, daß Ernst von Wolzogen sie lobt. Oscar, Sie haben recht: sie, die einst eine Göttin war, ist eine Kuh geworden. Während der Schriftsteller mit Staats-, Verleger- und Publikumshilfe auf die höchsten Steuerstufen turnt, ist die Literatur selbst mehr und mehr herabgekommen. Die Mittelmäßigkeit blüht — es ist eine Lust, kein Genie zu sein.

Gott sei Dank, immer mehr Stimmen werden laut, die das Kind beim rechten Namen nennen: Wir haben Schriftstellern geholfen und dadurch die Literatur ruiniert. Was soll man tun, um diese wieder zu heben? Ganz einfach: man mache sie wieder zu einem schlechten Geschäft! Gründen andre Kleiststiftungen, um für die Dichter zu sorgen, so wollen wir, die wir im Gegenteil der Dichtung helfen wollen, ebenfalls eine Stiftung schaffen, und ich schlage vor, sie auf Ihren Namen, Oscar Wilde, auf den Meister des Paradoxons zu taufen. Allerdings werden wir ungeheure Gelder nötig haben. Braucht die Kleiststiftung für die Dichter schon viel Geld, was werden wir erst für die . . . Verleger brauchen? Oder glaubt einer, daß sie bloß mit schönen Worten sich bewegen lassen werden, von ihrem überschwenglichen Wohlwollen gegen die Schriftsteller abzulassen und ihnen nicht mehr die fürstlichen Honorare aufzudrängen? Nur mit Millionen werden wir sie gewinnen, daß sie, ob auch ihr gutes Herz verblutet, die Taschen fernerhin zuhalten und vielleicht gar, statt Honorare zu zahlen, solche von den Autoren fordern, nachdem sie sich zu einem Syndikat vereinigt. Und mit einem Male wäre der Literatur geholfen und die Flut der Mittelmäßigkeit verebbt. Niemand würde sich mehr zum Schriftstellerberufe drängen, und ohne Sie erst lange zu fragen, würde der junge Mann von selbst nach Billkallen gehen, um sich als Amtsrichter nützlich zu machen. Und glauben Sie, daß jene, die von der Kunst nur Opfer fordern, statt ihr welche bringen zu wollen, dort nach Feierabend noch die Mühe sich machen würden, die Literatur zu vermehren? Sie müssen Skat und Doppeltopp spielen und die angetraute Gattin lieben. Und wie sagt doch Jesus Sirach schon, Kapitel 39: Wie kann der Schrift noch warten, der da pflügen muß? . . . Und nur die wahren Genies, die den Drang nicht halten können, werden, mit Ausnahme des Abends, an dem die pillkallner Akademiker ihr obligatorisches Wochenfest haben, nach dem Vesperbrot die Leier schwingen. Ach, und was für eine Literatur würde da erblühen! Eine friedlich abgeklärte schöne Feierabendkunst, recht, wie sie der gute Bürger, der sie doch auch nach Feierabend erst genießt, sich wünscht. Nicht mehr die unruhige, revolutionäre, Staat und Ge-

gesellschaft bedrohende Stürmerei und Drängerei unbeamteter Talente, nicht mehr der Naturalismus der Verkommenen, noch diese aus dem Sumpf des bürgerlichen Müßiggangs entsprossene perverbe Blüte hyperästhetisch raffinierter Dandykunst. Und nie mehr würden wir so etwas wie die „Weber“ oder Ihre „Salome“, diese, mag man sie vorn oder hinten oder, wie die wahrhaft Gelehrten, in der Mitte betonen, immer höchst reizvolle und verführerische, darum aber auch so gefährliche Dame auf der Bühne sehen. Herr von Glasenapp wird friedlich an der Pante Gänseblümchen pflücken und Herr von Jagow seine ganze Tatkraft und Intelligenz ungeteilt dazu verwenden, die Raubmörder zu fangen und Verkehrsschwierigkeiten zu erfinden. Ach, welche Perspektiven!

Hoffen wir, teurer Meister, daß dieser Zustand bald erreicht ist, wo die Literatur, dadurch, daß sie ein schlechtes Geschäft wurde, wieder eine gute Kunst geworden sein wird.

In dieser Hoffnung, my dear Oscar,

with best love to you I remain

Yours sincerely

Erich Vogeler

Der Dramatiker / von Anton Tschschow

Das Sprechzimmer eines Arztes betritt ein trübes Individuum mit matten Augen und katarthalischem Gesicht. Nach der Färbung seiner Nase und dem finsternen Gesichtsausdruck zu schließen, sind ihm alkoholische Getränke, chronischer Schnupfen und philosophische Meditationen nichts Fremdes.

Das Individuum nimmt Platz und klagt über Atemnot, Sodbrennen, Melancholie und schlechten Geschmack im Munde.

„Was ist Ihr Beruf?“ fragt der Arzt.

„Ich bin Dramatiker!“ erklärt das Individuum nicht ohne Stolz.

Der Arzt fühlt sofort Hochachtung vor dem Patienten und lächelt ehrfurchtsvoll.

„Ein so seltener Beruf . . .“ stammelt er. „Eine Menge nervenaufreibender Gehirnarbeit!“

„Das will ich glauben!“

„Es gibt ja so wenige Dichter . . . ihr Leben kann ja wirklich nicht dem Leben gewöhnlicher Menschen gleichen . . . daher möchte ich Sie bitten, mir Ihre Lebensweise zu beschreiben, Ihre Gewohnheiten, Umgebung und Arbeitsweise . . .“

„Sehr gerne . . .“ erwidert der Dramatiker. „Ich stehe auf gegen Mittag, manchmal auch früher . . . Wenn ich aufgestanden, rauche ich sofort eine Zigarette und trinke zwei Glas Schnaps, zuweilen auch drei . . . Manchmal sind es auch vier: es hängt davon ab, wieviel ich am

Vorabend getrunken habe . . . So . . . Und wenn ich nicht trinke, dann flimmert es mir vor den Augen, und der Kopf beginnt zu brummen."

"Sie trinken wohl überhaupt ziemlich viel?"

"Nein, wieso? Daß ich auf nüchternen Magen trinke, hängt wohl mit meinen Nerven zusammen . . . Wenn ich angekleidet bin, gehe ich ins Restaurant Livorno oder zu Sawrassentow und frühstücke . . . Ich habe schlechten Appetit . . . Zum Frühstück nehme ich nur eine Kleinigkeit . . . ein Kotelett oder eine halbe Portion Stör mit Meerrettig . . . Wenn ich auch drei oder vier Glas Schnaps zuvor nehme, bekomme ich noch immer keinen Appetit . . . Nach dem Frühstück trinke ich Bier oder Wein, je nach meinen Finanzen . . ."

"Und dann?"

"Dann gehe ich in irgendeine Bierhalle und aus der Bierhalle wieder ins Livorno, wo ich Willard spiele . . . So vergeht die Zeit bis etwa sechs Uhr, dann esse ich zum Mittag . . . Ich esse schlecht . . . Es ist kaum zu glauben: manchmal trinke ich vor dem Essen sechs und selbst sieben Glas Schnaps und habe immer keinen Appetit! Wie beneide ich die anderen Leute: alle essen Suppe, mir wird aber vor Suppe ganz übel, und ich trinke statt dessen Bier . . . Nach dem Mittagessen gehe ich ins Theater . . ."

"Um . . . Das Theater regt Sie wohl sehr auf?"

"Entsetzlich! Ich bin ununterbrochen in großer Aufregung, und dann kommen noch die Freunde und bitten: Trinken wir noch eins! Mit dem einen trinke ich Schnaps, mit dem anderen Rotwein, mit dem dritten Bier, und so kommt es, daß ich beim dritten Akt kaum auf den Beinen stehe . . . Mit den Nerven ist es wirklich nicht auszuhalten . . . Nach dem Theater fahre ich in den 'Salon' oder auf einen Maskenball . . . Aus dem 'Salon' oder vom Maskenball kommt man, Sie werden es selbst wissen, nicht so schnell heim . . . Es ist noch ein Glück, wenn ich am nächsten Morgen in meiner Wohnung aufwache . . . Es kommt auch vor, daß ich wochenlang nicht zu Hause schlafe . . ."

"Um . . . Sie beobachten wohl das Leben um sich herum?"

"Ja, das auch . . . Einmal waren meine Nerven so sehr zerrüttet, daß ich ganze vier Wochen überhaupt nicht nach Hause gekommen bin und sogar meine Adresse vergessen habe . . . Ich mußte mich nach der Adresse auf der Polizei erkundigen . . . Und so geht es beinahe täglich!"

"Nun, wann schreiben Sie aber Ihre Stücke?"

"Meine Stücke? Wie soll ich es Ihnen sagen?" erwiderte der Dramatiker achselzuckend. "Alles hängt von den Umständen ab . . ."

"Wollen Sie mir, bitte, den Prozeß ihres Schaffens beschreiben . . ."

"Nun, es fällt mir zufällig irgendein deutsches oder französisches Stück in die Hände . . . Meistens machen mich aber die

Freunde darauf aufmerksam, denn selbst habe ich keine Zeit, alles zu verfolgen. Wenn das Stück einigermaßen taugt, bringe ich es zu meiner Schwester oder kaufe mir für fünf Rubel einen Studenten . . . Diese übersehe ich und ich richte es den russischen Sitten entsprechend ein: ersetze die ausländischen Namen durch russische und so weiter . . . Das ist alles . . . Es ist aber schwer! Außerordentlich schwer!"

Das trübe Individuum rollt die Augen und seufzt. Der Arzt beginnt es zu betasten, zu behorchen und zu klopfen . . .

Deutsch von Alexander Eliasberg

Bar in Berlin / von Ferdinand Hardtopf

Ein Brunk-Salon, wie eine Schiffskajüte.
Man sitzt in Club-Fauteuils bei Sekt und drinks.
Die schmalsten Mädchen tragen Riesenhüte
Und lächeln sanft, wie Mädchen Maeterlincks.

An der Portière zaubern blasser Frauen;
Wie fallen ihre Mäntel blumenzart!
Es glimmen unter sehr geschminkten Brauen
Gazellenblicke rätselhafter Art.

Sie treten näher gleich verirrten Rehen — —
Doch nichts Erdentlicheres ist ihnen fremd,
Sie sind all right vom Kopf bis zu den Beinen,
Ihr blondes Haar ist in die Stirn gekämmt.

Der Oberkellner eilt mit grünen Flaschen,
Und rote Geiger (welch Effekt im Bild!)
Erhizen sich am Tanze der Apachen,
Da werden alle Frauenmienen wild.

Liane tanzt — und gibt die jungen Glieder,
Die gertenschlanken, jedem Wagnis hin,
Sie biegt und rankt sich und entschliefet sich wieder
Und ist ein Tier und eine Königin.

Es gährt Apachenblut in diesen Damen
Doch ist Liane dann vom Rausch erwacht
Und blieb, als reiche Cavaliere kamen,
Natürlich nur noch aufs Geschäft bedacht.

Rundschau

Ein romantisches Lustspiel
von Max Brods

Man weiß, welches Rätsel den ästhetischen Grüblern oder auch Schmeckern jederzeit Shakespeares romantische Spiele aufgegeben haben, wenigstens seit wir aus dem Stande der Unschuld so sehr heraus sind; man freut sich noch (mit Hilfe eines Kommentars) der rüpligen Ausfälle eines Aristophanes, man bewundert die groteske Logik und Verbissenheit Molièrescher Satiren, aber man wagt es vor Zuschauern nur noch selten mit ‚Cymbelin‘ oder ‚Maß für Maß‘. Der viel phantastischer ausschweifende ‚Sturm‘ hingegen findet sich zuweilen auf dem Repertoire deutscher Bühnen: sollte es wohl heimlich sein, weil irgend ein Magisterhirn erkannte, daß der milde und weise Prospero, den Zauberstab aus Händen legend, so tiefsinnig die Züge des der Dichtkunst entsagenden Shakespeare selber angenommen? So sinnentwütig und sinnbegehrnd sind ja Menschen; sie begnügen sich nicht mit der Heineschen Beschwichtigung, daß „klingende Funken“ und gleitende Barken und Masken und Fiedeln und Feuerwerk zusammen doch auch etwas sei . . . Aber vielleicht, daß die Menschen recht haben; vielleicht daß so viel und so Witziges noch in Shakespeares phantastischen Spielen lauert, und wir ahnen es gar nicht, haben den Schlüssel verloren.

Ein romantisches Lustspiel
von Max Brods, ‚Abschied von der Jugend‘ betitelt (bei Axel Juncker

in Charlottenburg erschienen), bringt mich darauf; hier schauen wir einem Verfasser, dem die ältere Form offenbar innerlichst entgegenkommt, aus Lebensnähe zu, und bei jedem Schritt regt sich uns Wunderbar-Eigenes, zeitgenössisch Ergreifliches. Zwar die ganze sinnliche Tüchtigkeit und Freude der Renaissance auch am bloßen Schmücken und Ausstatten eines Baumerks, an Farbe, Material und Mörtel selbst ist nicht darin, die verschlungenen Labyrinth vieler Zimmer und verschwiegener Gänge fehlen: aber in Anbetracht der mannigfachen, vielschwingigeren Beseelung schon des Grundrisses ist auch das äußere Gerüst der Fabel immerhin hoch und weit genug.

Ein sagenhafter thrazischer Herzog hat, nach den ruhmvollen Kämpfen und Siegen seiner Jugend, vor kurzem die schöne Venusta heimgeführt, und glaubt nun auf idyllischem Landsitz, im tändelnden Schäfer- und Liebesglück, dem er sich hingegen, deutlich das nahe Ende seiner Jugend, „in der das Herz auskühlt“, zu spüren. Alles fernere, „männliche“ Leben steht ihm nun dagegen dumpf und traumvoll vor Augen, nichts, was gewesen, glaubt er je verschmerzen und diese Stimmung ewig als Schlacke mit sich herumschleppen zu müssen — als die Ankunft ungebeter Griechen Gäste ihm einen Entschluß eingibt. Er wird diesem stets nur schleicherischen, dennoch unaufhaltsamen Abschiednehmen mit Plan ein Ziel setzen; er wird einen

förmlichen „Abschied von der Jugend“ feiern; er wird mit den Ankömmlingen, ehemals von ihm Besiegten, allen Streit vergessen und sich ganz in Lust und Festlichkeit stürzen; er wird auch zum letzten Male so „echt jugendlicher“ Laune nachgeben und: seine Gattin mit der Griechenkönigin betrügen. Wenn Venusta selbst, der der König nachstellt, dann noch treu geblieben, woran er nicht zweifelt — dann wird er im Verflachern dieses letzten Abenteuers symbolisch auch das letzte Verglühen seiner Jugend sehen! . . . Aber da wird er plötzlich belehrt, „daß, während er sorglos über die Dachschnörkel seines Lebens sinnt“, dieses im Innersten wurmfressig zu werden droht (im eigenen Lager herbergt er Feinde — Venusta, die Treue, ist er nah daran zu verlieren); daß nicht förmliches Abschiednehmen just das Wichtige, sondern eine neue, aktivere Wesenheit, die schon ihre Keime hervorgestreckt hat, gerade mit der älteren zu verschmelzen und fortwährend flüssig zu erhal-

ten die Aufgabe sei. Alles war ihm schließlich „auf ein Rechenexempel hinausgekommen“; aber Natur selbst kennt solche scharfen Grenzen nicht: nun erst wird er wirklich zum Mann geboren!

Liegt es wohl klar, daß einer solchen Invention heut ein Dichter sein tiefstes subjektives Erleben, sein dumpf-trauervolles Zurückblicken auf Entglittenes und ewig Entgleitendes, sein kraftvoll-schmerzliches Sichbehaupten im Tage, einimpfen konnte? Brod hat den neuen, nicht sehr reichen, aber sehr geschickt gewählten Motiven auch Shakespeares uralte bewährte dramatische Triebfeder: „echte Natur wird aller künstlichen Abirrungen schließlich Herr“ mitzugeben versucht; sollte man nicht gespannt sein, zu erfahren, wie das den Leser erfreuende und nach dem differenzierten Gehalt fast verwandter anmutende Belebungsexperiment auch in Materie und Anschaulichkeit überseht wirken möchte?

Anselm Ruest

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Fritz Brentano und Arthur Loesch: In Sachen Purbs, Schwank. (Deutscher Theaterverlag.)

Otto von Gontard und Walter Reichen: Was des Kaisers ist, Dreiaktiges Modernes Zeitbild aus dem Offiziersleben. (Rubinverlag.)

Ernst Klingenberg: Die falsche Gondel, 1stpl.

Lorarius: Karl Hetmann, Eine Antwort auf Sidalla, Fünfstück Rom. (Rubinverlag.)

Heinrich Mann: Hohe Liebe, Drama.

Georg Münch: Lieve Lustig, 1stpl.

Max Neal und Ph. Weichand: Der heilige Florian, Dreiaktiger Schwank. (Rubinverlag.)

Paul Schüler: Die weinenden Erben, Tragikom.

Unnahmen

Friedrich Bartels: Burg Weibertreu, Dr. München, Hofth.

Paul Felner: Das Verhältnis, Eine unmoralische Komödie in drei Akten. Wilhelmshaven, Stadtth.

Wolfgang Hercher: Prometheus, Dr. Ilmenau, Kurth.

Arthur Müller: Tartuff im Reifrod, 1stpl., bearbeitet von Lion Feuchtwanger. Berlin, Komödienhaus.

Henri Nathansen: Hinter Mauern, Schspl. Berlin, Berliner Th.

Robert Soudel: Die Hoffnung der Nation, Dreiaktiges 1stpl. Hamburg, Thaliath.

Hermann Sudermann: Der gute Ruf, Vieraktiges Schspl. Berlin Komödienhs. (VDB).

Hans Weber: Königs Gebot, Dreiaktiges Schspl. Stuttgart, Hoftheater.

Uraufführungen

von deutschen Werken

6. 6. Adolf Bartsch: Wo ist das Kind? 1stpl. Siegen, Stadtth.

14. 6. Franz Herwig: Herrn Karls Schwert, 1stpl. Aachen, Freilicht- und Kurbühne.

19. 6. Leo Walther Stein: Der Hoflieferant, Schwanf. Friedrichsroda, Kurth.

21. 6. Olga Corbes: Eigene Wege, Einaktiges Künstlerdrama. Bremen, Schsplhs.

22. 6. Martin Knopf: Der Jaungast, Gesangsposse in fünf Bildern, Text von Hans Gaus und Louis Tauffstein. Freienwalde, Kurth.

23. 6. Martin Knopf: Pariser Luft, Operette, Text von Alexander Engel, Julius Horst und Louis Tauffstein. Königsberg, Louisenth.

Jubiläen

Autoliebchen: 100, Berlin, Thaliath.

Der Tanzanwalt: 25, Berlin, Kurfürstenoper.

Parlettsp Nr. 10: 50, Berlin, Neues Schsplhs.

Neue Bücher

A. Appelmann: Der fünffüßige Jambus bei Otto Ludwig. Münster, August Grebe. 228 S. M. 5.60.

Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke, Säkularausgabe. Band XIII. Berlin, W. Behr. 403 S.

Kamill Schindler: Die Technik des Aktchlusses. Berlin, Mayer & Müller. 101 S. M. 2.40.

Dramen

Henry Heiseler: Peter und Alexander, Trag. Leipzig, Inselverlag. 150 S.

Eugen Warned: Der Morgen graut, Vieraktiges Drama. Hannover-Döhren, Oscar Franz Kaiser. 59 S. M. 1.20.

Zeitung und Zeitschriften

Julius Bab: Die Komödie des Königs. Gegenwart XLI, 24.

Strindbergs Dramaturgie. Lit. Echo XIV, 19.

Walter Bloem: Das dramaturgische Amt. Deutsche Bühne IV, 10.

Johannes Brandt: Alexander Girardi und Hansi Riese. Ton und Wort II, 11/12.

Fritz Engel: Rosa Bertens. Theater III, 20.

Amalie Friedrich-Materna: Eine Tannhäuser-Reminiscenz. Merker III, 12.

Felix Günther: Das Weibefestspielhaus. Allgemeiner Beobachter II, 2.

Karl Konrad: Theaterzettel. Der neue Weg XLI, 24.

Adolph Rohut: Rothschild auf der Bühne. Bühne und Welt XIV, 18.

Peregrin: Maximilian Harden. Die Brücke I, 6.

Martin Proskauer: Taten und Ziele der Kinematographie. Voss. Jtg. 313.

Franz Servaes: Vom Glend der Schauspielerinnen. Berl. Tageblatt 301.

Alfred Wien: August Strindberg.
Westermanns Monatshefte XLI, 11.

Friedrich Willibald: Das Hof-
theater zu Darmstadt. Bühne und
Welt XIV, 18.

Unterricht

Direktor Maximilian Moris eröffnet am ersten September gemeinsam mit der Gesanglehrerin Frau Mary Hahn eine Opernschule, in der praktische Bühnenübungen in öffentlichen und internen Aufführungen gepflegt werden sollen.

Die Reichersche Hochschule für dramatische Kunst (Direktor Friedrich Moest) in Berlin versendet soeben ihren Jahresbericht, aus dem zu ersehen ist, daß die vor dreizehn Jahren gegründete Anstalt sich lebhaften und immer gesteigerten Zuspruchs erfreut. Sowohl die mitgeteilten Presse-Außerungen wie die zum Teil sehr lehrreichen Urteile früherer Schüler beweisen, daß die Hochschule mit ihren Anforderungen an den künftigen Bühnenkünstler das Rechte will und ihr ernstes Bestreben durch den Erfolg belohnt wird. In einem einleitenden Aufsatz werden die Ziele der Anstalt klargelegt: es kommt dabei zur Aufstellung einzelner Gesichtspunkte, die namentlich für die Eltern darstellerisch begabter Söhne und Töchter von besonderem Werte sein dürften. Es wird darauf hingewiesen, daß nur die systematische Ausbildung im gemeinsamen Unterricht einer selbständigen Anstalt die Gewähr dafür bietet, daß der junge Bühnenkünstler es lernt, sich — abhold allen Virtuosen-Mädchen — als dienendes Glied in das Ganze des Ensembles einzufügen. Auch das Prinzip der an der Reicherschen Hochschule eingeführten, vor geladenem Publikum sich abspielenden 'Szenen-Abende' findet eine einleuchtende Begründung (gegenüber den öffentlichen auf Augenblickswirkung berechneten Prüfungsaufführungen). Mit Nachdruck wird

betont, daß nur die gründlichste, langsam aufbauende Schulung der Jünglinge imstande ist, der deutschen Bühne wirklich wertvollen Nachwuchs zu sichern und sie vor dem bedauerlichen Künstler-Proletariat zu bewahren. Der Jahresbericht wird auf Wunsch vom Sekretariat der Reicherschen Hochschule, Berlin W 15, Fasanenstr. 38, unentgeltlich versandt.

Zensur

Dem münchener Schauspielhaus ist die Aufführung der Komödie 'Die heilige Sache' von Felix Dörmann und Hans Fuchs verboten worden.

Personalia

Neue Theaterleiter

Ferdinand Skuhra wurde vom September 1912 an mit der Leitung des Stadttheaters von Brandenburg betraut.

Die Leitung des pilsener Stadttheaters hat der Regisseur Weberka von Nürnberg übernommen.

Engagements

Berlin (Berliner Th.): Eugen Burg 1912/17.

— (Kurfürstenoper): Fritz Cortolezis und Rudolf Schüller (Kapellmeister), Albert Paulig.

— (Märkisches Wanderth.): Paul Lächler und Heinrich Mattin (Reichersche Hochschule).

Brünn (Stadtth.): Emmy Bertram und Emil Rubel vom augsburger Stadtth.

Cöln (Deutsches Th.): Emma Boic vom Schauspielh. Düsseldorf.

Dresden (Kgl. Schauspiele): Bernard Aldor vom Neuen Schauspielhaus Königsberg i. Pr. (5. Juni).

Düsseldorf (Goethe-Festsp.): Robert Nonnenbruch vom Stadtth. Düsseldorf.

Erfurt (Stadtth.): Margarethe Haussig vom Stadtth. Barmen.

Frankfurt a. M. (Sommerth.): Ernst Bösel, Heinz Frischmann,

Walter Griesmann, Hanns Knaack, Fr. Lobe (a. G. f. d. S.), Fritz Reichhold, Georg Thiede, Leopold Wenninger. — J. Frieda Knaack, Jutta Pagendorf, Uda Pauly, J. Helene Schumann, Mary Werner.

Heilbronn: Ruth Wesher, 1912/13.

Libau (Stadtth.): Joseph Astor (Reichersche Hochschule).

Liebenstein (Kurth.): Rudolf Wlandarts (Reichersche Hochschule).

München (Hofth.): Dr. Karl Wollf (Dramaturg).

Oppeln (Stadtth.): Hanscort Erich vom berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Schauspielhaus.

Plauen i. Vogtl. (Stadtth.): Ludwig Römer vom Stadtth. Konstanz, Marga Rogalinska vom Stadtth. Elberfeld 1912/13.

Regensburg (Stadtth.): Franziska Harff.

Riga (Stadtth.): Matthäus Pit-teroff von der Volksoper in Wien, Oskar Feldner vom Stadtth. in Bern, Hans Neubauer vom Stadtth. in Königsberg, Marie Hösl von der Kurfürstenoper in Berlin, Fina Widhalm vom Stadtth. in Köln, Johannes Mergelkamp vom Stadtth. in Königsberg, Meta Grabs vom Carl-Schulke-Theater in Hamburg, Fritz Wigner vom Stadtth. in Bremen, Anna Koleska vom Stadtth. in Leipzig, Ernst Hart vom Hofth. in Meiningen, Hans Weitag vom Hofth. in Weimar, Emil Jansen vom Stadtth. in Chemnitz, Maria Gafert vom Stadtth. in Breslau, Paul Milbradt vom Friedrich-Wilhelm-

städtischen Theater in Berlin. Wiederengagiert wurden: die Damen Böhm, von Derra, Diercks, Enzinger, Halben, v. Millinkovic, Ollner, Ulrich, Wernag, und die Herren: Connard, Croiset, Hansen, Jakobsohn, Jugel-Janson, Dr. Jung, Willmann, Rösner, Rüdert, Carl, Staudte, Stegemann, Stilp, Wesler, Guber.

Stade (Tivolith., Dir. Willy Lang): Ilse Bergen, Irmgard Dieblich, Viktorine Hinrichs, Betty Lang-Leopold, Toni Musäus, Jenny Zeller; Herren: Franz Grande, Friedrich Helemann, Paul Kahlmann, Dir. W. Lang, Erich Pruck, Rudi, Sanden, Carl Stark, Paul Wiese (alle Sommer 1912).

Wien (Neue Wiener Bühne): Alwin Neuf, 1912/13.

Wiesbaden (Hofth.): Heinrich Lothalm.

— (Residenzth.): Lola Karoly, Mizzi Linde (Sommer 1912).

Winden (Sommerth., Dir. S. Heinrich): Margot Friedrich, Margarete Graichen, Vera Horst, Carla Luz, Toni Schindler, Frau Therese Fuchs, Therese Scholz, Martha Treu, Alfred Dannert, Hans Conrad, Robert Fuchs, James Dhsé, Kurt Rose, Theodor Rosen, Hermann Reno, Karl Streng, Carl Lehgeber, Walter Truhlsen, Fritz Theil.

Todesfälle

Hans Neuert in Baden bei Zürich. Geboren 1837. Volkslieddichter und Bauerndarsteller.

Die Nummern 28 und 29 erscheinen als Doppelnummer am 18. Juli. Dieser Doppelnummer wird für die Abonnenten das Sach- und Autorenregister des ersten Halbjahrgangs 1912 beigelegt werden. Andre Leser erhalten es auf Wunsch durch jede Buchhandlung und vom Verlag. Die Einbanddecke, die gleichzeitig, zum Preise von einer Mark, ausgegeben wird, ist ihrem Umfang nach nur für die Textseiten der fünfundzwanzig Nummern, nicht für die Inseratenseiten bestimmt. Diese lasse man vom Buchbinder heraus schneiden.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25.
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62. Druck: Schöning & Reimers G.m.b.H., Berlin SW.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 28/29
18. Juli 1912

Dramaturgisches / von Theodor Lessing

Der Schauspieler hat das Wort anders zu gebrauchen als der Schriftsteller. Wenn ich schreibe oder dokiere, so benutze ich die Sprache deiktisch-signifikativ. Das heißt: meine Rede 'beurteilt' etwas. Sie gibt keine Anschauungen, sondern weist nur demonstrativ auf die gewesenen Anschauungen hin. Als Künstler dagegen darf ich die Sprache nicht verstandesmäßig benutzen. Ein französischer Ästhetiker hat dafür die gute Formel geprägt: „Man muß das Wort in die tönende Sphäre heben“. Die Sprache kehrt zu ihrem Ursprung zurück, wo sie musikalisch-phonetische Ausdrucksweise war. Keiner kann diesen Unterschied tiefer empfinden als der Lehrer. In demselben Maße, wie ich gewohnt bin, das Wort berufsmäßig als Rechenmünze des Geistes zu gebrauchen (Sprechen ist Rechnen in Worten), verlerne ich die Fähigkeit des unmittelbaren Sprechgestus. Ungebildete und Kinder verstehen einander recht gut, auch wenn sie verschiedene Sprachen reden. Modulation, Ausdruck des Auges, Timbre der Stimme, Tempo, Agogik der Rede: das alles kann wichtiger sein als der gewußte Wortsinne. Begriffliches Verstehen dagegen läuft dem anschaulichen den Rang ab. Eines von beiden also kann man nur sein: Dozent oder Schauspieler. Man wird das eine in demselben Maße, wie man das andre zu sein verlernt.

*

Was folgt daraus? Zunächst, daß es Unsinn ist, in den Bühnenkünsten Wort und Gestus (unter Gestus versteh ich jede Art 'Ahmung') zu trennen. Das geschieht noch durchweg. Am berliner Königlichen Schauspielhaus, zum Beispiel, ließ man Sprechtechnik und Vortragskunst lehren durch einen Vortragsmeister. Daneben lehrte ein Ballettmeister jungen Anfängern sogenannte Attitüden (wie man zu gehen, zu stehen, zu laufen habe). Und hinterher wurden Sprechkunst und Gestikulation zusammengeklebt. Was kam dabei heraus? Dasselbe, was man in der Oper sieht. Ein bedeutender Sänger ist unfähig, anschaulich zu spielen. Er studiert also vor dem Spiegel Bewegungen,

mit denen er Gesang akkompagniert. Laube und andre empfehlen mit Unrecht, daß man Rollen vor dem Spielen memoriert haben müsse. Im Gegenteil! Es ist verkehrt, daß Eleven ein Repertoire wortgedächtnismäßig einprägen, bevor sie dazu kommen, es zu versinnlichen. Das ist bezeichnend für eine veraltete Schauspielkunst, welche Sprechkunst war. Sie lernte zunächst die Rolle bis auf den J-Punkt und gesellte dann zu einer oft gewaltigen Sprechkunst sekundär ein Körperspiel. Aber schon im Anfang sollte das Wort aus Gesamtanschauung geboren werden. Im Anfang war die Vision, nicht das Wort. Sehr bezeichnend sagt die englische Sprache: learn by heart, wo wir 'Auswendig'-lernen sagen. Anschauung ist freilich überall da sekundär, wo schon das Drama rhetorisch-allofutorisch ist, wie das Schillers, oder verstandesmäßig, wie das Gesellschafts- und Salonstück der Franzosen. Es ergibt sich aus unsrer Erkenntnis eine neue Lehr- und Lerntechnik. Ich empfehle, Rollen nur global zu lernen, nie Satz nach Satz. Man möge, sobald Gedächtnisfehler entstehen, die ganze Szene immer wieder repetieren, vor allem aber sehr früh mit Lernen anfangen, beim Lernen Pausen machen und Gelerntes immer neu vornehmen. Und man möge nur lernen mit 'Markierung des Erlebens'; nicht büffeln. Voraussetzung hierbei wäre, daß, wie an fast allen pariser Bühnen, nicht mehr als zwei oder drei neue Rollen in einer Saison aufgenommen werden. Bei dem heutigen verrückten Theaterbetrieb, der mit Kunst überhaupt nicht zu tun hat, muß das echte Talent sich durch schlechtes Lernen schützen, wie das Schulkind durch den Segen der Unaufmerksamkeit. Man verlasse sich auf den Souffleur und spiele ihm nach, ungefähr wie eine musikalische Tänzerin der Musik nachtanzt. Das ist immer noch besser als das Memorieren und Gedächtnisquälen von heute auf morgen.

*

Auf meinem Schreibtisch steht ein kleiner Buddha und daneben eine griechische Tänzerin. Es war mir erstaunlich, zu bemerken, daß der Buddha sehr gut ohne Sockel stehen kann, die Tänzerin aber ohne Postament beunruhigend wirkt. Die in sich ruhende Buddha-Statuette ist an und für sich 'eine Welt'. Das Lotosblatt, auf dem er sitzt, vertritt die Funktion des raumabschneidenden Sockels. Ja, die Schönheit der Figur wird viel offener, wenn ich sie mitten unter die Dinge der Sansara setze, die sie in sich überwunden hat. Die kleine Tänzerin dagegen hüpfte lebensfreudig auf die Dinge dieser schlimmen Welt zu. In ihr ist diese Wirklichkeit bejaht, nicht überwunden. Darum muß sie auf das Sünderstühlchen des Sockels, der sie isoliert und dem Beschauer das Bewußtsein bringt, daß auch die lebendige kleine Tänzerin zeitlos ist und ewig. Diese Beobachtung brachte mich hinter einige Feinheiten der Raumästhetik. Ich merkte, daß die Theaterreformer (Peter Behrens, Georg Fuchs) in praxi etwas anderes tun, als sie der Theorie nach zu tun glauben. Sie übertragen Gesetze der bildenden

Künste auf eine wesensfremde Kunst. Sie reden mit Vorliebe von ‚Vereinheitlichung des Bühnenhauses‘, während sie den Raum ‚differenzieren‘. So ist, zum Beispiel, der Chor im griechischen Theater ganz und gar nicht ‚Vereinheitlichung von Zuschauer und Spieler zum mythischen Festrausch‘. Sondern er distanziiert das Drama. Er rückt es als Kunstsphäre weit ab von der Seele. Er fügt eine Zwischeninstanz ein. Auch sogenannte Reliefbühnen und dergleichen haben den Zuschauerraum niemals ‚vereinheitlicht‘. Sie haben vielmehr eine Zwei- und Dreiheit von Bühnen gebaut und dadurch das Spiel mehr stilisiert und vom Zuschauer abgerückt, als die sogenannte Guckkastenbühne. Den wenigen zuständigen Aesthetikern unterläuft eine ewige Verwechslung des aktuellen Raums mit dem Raum als Symbol. Der Kunstgewerbler und der Architekt freilich haben mit der aktuellen Räumlichkeit zu tun. Der Regisseur aber benützt Räumlichkeiten symbolisch. Nicht anders als jedes Requisit der wirklichen Welt.

*

Ich sah einen riesigen alten Lehnstuhl, der auf vier dünnen Eisenstangen als auf Beinen stand und hatte Scheu, mich zu setzen. Denn der Anblick erregte das Gefühl, daß ich mit dem Stuhl zusammenkrachen müsse. Erst die Erinnerung, daß Eisen der zweckmäßigste Träger ist, beruhigte mein Gefühl gegen den Augenschein. Daraus wäre zu folgern: Es kommt auch in den angewandten Künsten nicht an auf reale aktuelle Zweckmäßigkeit. Sondern es kommt an auf Zweckmäßigkeit für den Augenschein. Es ist nichts mit dem Semper'schen Prinzip. Der Gegenstand muß nur so aussehen, als ob . . . Er wäre aesthetisch mißraten, wenn er das Gefühl gibt, daß er seinem Zweck nicht dienen könne, mag er de facto noch so zweckmäßig sein. Folgerung für die Bühne: Man muß nicht natürlich spielen, um natürlich zu wirken. Unendlich wahr ist jene Geschichte, die Peer Gynt erzählt. Ein Zauberer produziert sich als Imitator von Tierstimmen. Zuletzt steckt er, weil er müde ist, ein wirkliches Ferkelchen in den Rod und kneifts in den Schwanz. Aber die Bauern erklären die Produktion für mißlungen, weil die Stimme des Schweines ‚unnatürlich‘ klinge. Alle Kunst ist künstlich und wirkt daher als Natur. Es hat noch niemals Naturalismus, Illusionsbühne und dergleichen gegeben. Aber es gibt auch nicht das Gegenteil. Das sind nur Begriffsgespenster.

*

Eine vortreffliche Schauspielerin, deren Wachstum ich beobachtete, zwang mich, zu bemerken, daß ihr Wesentliches nichts als Spieltrieb war, wie bei einer jungen Rahe. Wenn sie eine Rolle lernte, dann wiederholte sie jede Wendung, bis sie ‚saß‘. Ich glaube, als ihr Mann seine Liebeserklärung machte, erwiderte sie ihm aus einer ihrer Rollen, etwa mit Gretchen: „Du bester Mann, von Herzen lieb ich dich . . . von Herzen lieb ich dich“. Und versuchte die Wendung so lange, bis

sie ‚saß‘. Mit ihrem Manne ging sie ihre Rollen durch. Es interessierte mich, zu hören, daß das Kind der beiden aus diesem Rollenstudium stammte. Ich glaube, Hero hatte es von Leander geboren.

•

Ein noch ungeschriebenes Kapitel der Theaterästhetik heißt: Psychologie der Ausdrucksfunktion. Eine Art allgemeinsten Psychognomik. Es wären etwa zu untersuchen: der Unterschied zwischen ausdrucksleichten und ausdruckschweren, ausdruckswilligen und -unwilligen, ausdrucksfähigen und -unfähigen Verfassungen. Das alles ist ganz verschiedenerlei. Ist es, zum Beispiel, richtig, daß die großen Affekte den Ausdruck lähmen? daß starke Leidenschaften stumm sind? Es besteht doch offenbar die Tatsache, daß bei gleich tiefer Empfindung der eine Mensch aus heftigster sprachlich reagiert, der andere Sprache gelähmt ist. Melchthal bei Schiller bricht weiterschweifig aus bei der Kunde, daß sein Vater geblendet ist. Macduff bei Shakespeare sagt auf die Kunde, daß seine Kinder gemordet sind, kein Wort, sondern zieht stumm den Hut tiefer über die Augen. Die Stärke der Beeindruckbarkeit hat nichts zu tun mit der Schwelle des Ausdrucks. Ferner ist die Motivationschwelle von der Ausdrucksschwelle verschieden. Ein Mensch kann für einen Affekt äußerst empfänglich sein, ohne daß er deshalb schnell zu reagieren braucht. Und umgekehrt. Ferner wäre zu unterscheiden von der Ausdrucksschwelle die bloß materiale oder körperliche Unmöglichkeit, etwas zum Ausdruck zu bringen. Ferner: es kann eine große Potenz der Empfindung zusammenkommen mit Unfähigkeit zum Ausdruck, etwa beim brütenden, verhaltenen Naturell. Es kann, umgekehrt, kolossale Fähigkeit oder auch Trieb zum Ausdruck zusammenkommen mit Impotenz und seelischer Sterilität. Es besteht auch die Regel, daß sich da, wo die Fähigkeit zum Ausdruck gering ist, erst sekundär eine Abneigung gegen Ausdruck einzustellen pflegt. Ausdrucksschwere Menschen, die schlecht reden können, verachten die sich leicht Entäußernden als flach, oberflächlich, gewissenlos. Ferner scheint mir der Untersuchung wert das für die Schauspielkünste typische Phänomen der Affekterzeugung auf dem Umweg über den Ausdruck. Der Ausdruck ist für den Schauspieler immer das Primäre. Der Künstler kommt durch den Gestus hindurch zum Erlebnis. Man erforsche die Beziehungen dieses Vorgangs zur sogenannten Hysterie, zur sogenannten Sentimentalität, zur Verfaßerung der Persönlichkeit und zum defakenten Ausbrauch des inneren Kräftefonds. Haben Schauspieler überhaupt Persönlichkeit? Persönlichkeit ist ein ethisch-logischer Oberbau. Dichter, Künstler, Spielfinder aber sind oft nur Fesseln von fünfhundert Persönlichkeiten.

Wenn man sagt, daß Schauspielkunst Kunst der Ausdrucksbewegung sei, so sagt man ja nicht mehr, als daß die purgierende Wirkung

des Rhabarber von seiner vis purgativa komme. Welch schönes Reich der aesthetisch-psychologischen Probleme harret hier neuer Denker! Und wie ärmlich ist gegenüber seinen Fragen spezieller Aesthetik all der literarische Tritsch-Tratsch, den man Dramaturgie nennt.

Komische Oper oder Operette? / von Bogumil Zepler

Direktor Gregor hat soeben meine komische Oper „Monsieur Bonaparte“ als für die wiener Hofoper nicht geeignet abgelehnt. Warum ich das hier in aller Offenheit und Oeffentlichkeit erzähle? Einmal, weil es noch lange keine Schande ist, von der wiener Hofoper abgelehnt zu sein, und dann, weil mir die Art, wie diese Ablehnung begründet wird, als der beste Ausgangspunkt erscheint, um in mein Thema mitten hinein zu gelangen. In dieser Begründung heißt es nämlich, „daß sich das Werk doch zu sehr der Operette näherte, um für die Hofoper geeignet zu sein“. Da dieses Werk voriges Jahr in Leipzig seine Uraufführung erfuhr, so gälte es, zu untersuchen, wie sich damals die Presse zu der besagten „Operettenhaftigkeit“ gestellt hat. Und siehe da: kaum einem Blatt, zum wenigsten einer der größeren Zeitungen, fiel es bei, diese „komische Oper“ als „zu leicht“ zu befinden oder an ihrer Bezeichnung als solcher Anstoß zu nehmen; man wolle dabei nicht übersehen, daß unter den Beurteilern sich auch einige sehr angesehene berliner Kritiker befanden. Mit andern Worten: der Leiter der wiener Hofoper hat sich in seinem Urteil bei weitem strenger erwiesen als die gestrengen Herren Kritiker selbst.

Das ist das Zeichen unsrer Zeit. Die Leiter der Opernbühnen, zumal der Hofbühnen, stehen bei der Annahme von Opernwerken heiterer Natur unter dem Einfluß einer gewissen Rücksichtnahme auf die Kritik, die sie leicht selbst in ihrer Beurteilung irre werden läßt, namentlich wenn es sich um Werke handelt, die in ihrer Faktur etwas leichter sind als die Standard-Werke der großen Meister. Sobald eine heitere Oper sich erlaubt, an Ruhepunkten von humoristischer oder lyrischer Stimmung die Melodie allzu offenkundig durchklingen zu lassen, gilt der Ton des Ganzen, besonders wenn die Melodie rhythmisch etwas beweglicher oder pikanter ist, bereits als operettenhaft, das Werk als nicht in den Rahmen eines Opernrepertoires passend. Man hat heut beinahe aufgehört, eine Scheidelinie zwischen Oper und Konzert zu ziehen. Man hat ganz vergessen, daß die Oper schon um dessentwillen, weil sie eine ständige Einrichtung ist, sich an ein großes Publikum wendet und wenden muß, also an ein Publikum, das — im Gegensatz zum Konzertpublikum — nur einer Musik mit Verständnis folgen kann, die seinem Empfinden, will sagen: einem

volkstümlichen Empfinden einigermaßen entspricht. Dieser Grundzug aller Opernmusik hat der an symphonischer Kunst herangebildete Opernkapellmeister allzu oft übersehen. Auch die Oper soll symphonisch sein, sowie das seriöse Konzert in seinem Grundzug symphonisch ist. Die Melodie muß zumal aus der Singstimme verdrängt werden. Denn der Träger der Handlung ist das Orchester, in das sich Sänger und Sängerin nur als Instrument unter Instrumenten eingereiht haben.

So hat man allmählich die Melodie auch aus der heiteren modernen Oper hinausgeschleudert. Kein Wunder, wenn ihr das Publikum kein Interesse mehr entgegenbringt und alle auf die Melodie Eingeschworenen mit fliegenden Fahnen zur pikanteren Bastardschwester, der Operette, überlaufen. Denn — werfen wir einen Blick auf frühere Zeiten — es ist nicht immer so gewesen im Reich der komischen Oper. So hat sie in früheren Zeiten dem volkstümlichen Empfinden stets Rechnung getragen und das Couplet mit seinem Rehrreim ist ein ständiger Gast nicht nur in der französischen Spieloper der Auber und Adam, sondern auch bei Vorzing und Nicolai. Und um von Nicolai und seinen „Lustigen Weibern“ zu reden: Gibt es wohl einen zweiten Fall, wo eine Oper soviel lustig sprudelnde, aber doch gleichzeitig auch ins „Operettenhafte“ fallende Melodien aufzuweisen hätte und dennoch, und mit vollem Recht, zum Meisterwerk der komischen Opernliteratur gestempelt worden wäre?

Und verfolgen wir die erfolgsgekrönten Werke dieser Literatur weiter. Wie ist es mit „Carmen“ (die bekanntlich in Frankreich auch als *opéra comique* gilt!), mit Smetanas „Verkaufter Braut“, mit „Hoffmanns Erzählungen“? Stücke wie die „Habanera“, die Bauernpolka aus der „Verkauften Braut“, der „Chor der Gäste“ oder der „Puppenwalzer“ aus „Hoffmanns Erzählungen“ sind durchaus ins Operettengebiet zu verweisen, und dennoch hat kein Kritiker daran gedacht, die Zurechnung dieser Werke zur Opernliteratur anzuzweifeln.

Aber will ich damit etwa der Ansicht das Wort reden, man solle noch heute so schreiben, wie einst Weber oder Nicolai geschrieben? Beileibe nicht. Die Kunst schreitet unaufhaltsam vorwärts — nur das Tempo, in dem dies geschieht, ist verschieden: hier rasch, stürmisch, alles Frühere mit sich fortreißend oder niederstürzend: Wagner; dort ruhig und bedächtig, auf Vorangegangenem weiterbauend: Brahms. Eine Volkskunst, wie sie ja die heitere Oper darstellt, wird entschieden zur zweiten Kategorie zu rechnen sein, ebenso wie das Volksempfinden sich nur allmählich neuen Eindrücken anpaßt. So hat selbst Wagner in seinen „Meistersingern“ oft genug zu älteren, zu geschlosseneren Formen zurückgegriffen. Ja, diese älteren Formen, wie liedartige Arien, mehrstimmige Sätze und Ensembles, wird man moderner Weise durchaus anwenden dürfen, wenn man sie mit modernem Inhalt füllt,

ihre Details feiner durchbildet. Knüpft man diese so regenerierten Gebilde in einen harmonisch und orchestral modern charakterisierenden Rahmen, zu dessen Gewebe das Leitmotiv den Grundstoff liefert, so wird man sich bereits einem völlig modernen Kunstwerk gegenüberfinden. Doch habe ich damit die Hauptrichtung noch nicht berührt, in der mir die Fortentwicklung des modernen heiteren Opernwerkes zu liegen scheint. Das ist die Weiterbildung der arg vernachlässigten Melodie und ihres Gegenspiels, des Kontrapunkts.

Es ist heute vielfach die Ansicht verbreitet, die Melodie sei erschöpft, und gezwungenermaßen hätte man in Harmonik und Orchester den naheliegenden Ersatz dafür gefunden. Ich glaube, das ist der größte Irrtum der Neuzeit. Es ist wohl möglich, die melodische Linie weiter zu bilden, und sie wird weitergebildet werden, wenn man wiederum den Singstimmen gibt, was der Singstimmen ist, nämlich eben diese vielbefohlene Melodie. Und erstarken, sich erneuern wird man sie sehen, wenn man an Stelle der bis zum Ueberdruß gebrauchten tonartfremden Harmonik ihr eine allgemeinverständliche Polyphonie, einen populären Kontrapunkt entgegensetzt wird.

Aber noch eins: Die Operette, die klassische Operette Offenbachs ist bekanntlich von der komischen Oper ausgegangen. Warum sollte die moderne komische Oper in einer Zeit, wo ihr die Melodie fast abhanden gekommen, nicht neue melodische Anregungen, wenn auch nur allgemeiner Natur und vor allem auf rhythmischem Gebiet aus der Operette schöpfen dürfen? Warum sollte man eine komische Oper, in der gewisse Stücke dem Operettenhaften nahe zu stehen scheinen, wenn diese einen noblen Charakter wahren, sogleich als ‚Nicht-Oper‘ betrachten? Ich könnte hier eine Anzahl ‚geschätzter‘ und erfolgsgekrönter Opern aufzählen, die in ihrer Erfindung zwar stets ehrbarlich auf dem Pfade der Oper verharren, aber infolge ihrer Unbornehmheit und Banalität niedriger stehen als gar manche auch unserer modernen Operetten. Wir müssen uns doch endlich gewöhnen, auch in der Operette das Gute, Künstlerische als allgemein künstlerisch gut zu heißen, sowie wir es ja bei Offenbach mit der ‚Fledermaus‘ schon lange tun.

Und damit komme ich zum Schluß. Der Unterschied zwischen komischer Oper und Operette sollte nicht nach dem Operettenhaften irgend eines musikalischen Stückes beurteilt werden, zumal wenn wir an jener Stelle einen ins Operettenhafte fallenden Charakter, eine pikante Situation schildern wollen. Voraussetzung müßte immer nur sein, daß die Faktur des Ganzen Oper ist — dann hat man auch das Werk als Oper anzusehen. Kein ernsthafter Kritiker wird es anders halten und an einem einzelnen durch den Zusammenhang bedingten operettenhaften Einschlag Anstoß nehmen, um so weniger, als unsere moderne Operette ein so durchsichtiges Fabrikat ist, daß es einen Zweifel an seiner Echtheit gar nicht aufkommen läßt.

Das Königsberger Theaterjahr / von Franz Deibel

Der Schluß dieser Spielzeit bedeutete für Königsberg mehr als das Ende einer Saison. Eine ganze Epoche Königsberger Theaterlebens ist damit zu Grabe gegangen. Zwanzig Jahre lang, seit September 1892, hat das Stadttheater unter der Leitung Adolf Warenaß gestanden, achtzehn davon war er ohne jede Konkurrenz der Diktator auf den Brettern. So verkörperte seine Direktionszeit alle Vorteile und die meisten Nachteile eines Monopols. Er brauchte sich nicht zu beeilen, weil ihm niemand zuvorkommen konnte. Er brauchte sich auch, als sein Ruf einmal feststand, nicht immer anzustrengen, weil die Königsberger keine Vergleichsmöglichkeiten hatten. Er war dennoch der Typus eines Theaterleiters, wie man ihn sich als Durchschnitt öfter wünscht: ein kluger Kopf, ein geschickter Rechner, ein Kenner des Publikums, dabei ein liebenswürdiger Gentleman und zugleich ein gütiger Berater seiner Mitglieder. Seine Gegner haben ihm nichts mehr übel genommen, als daß er eine Reihe von Jahren mit diesem Theater, das sich zwar Stadttheater nennt, aber Eigentum einer Aktiengesellschaft, also Privattheater ist, viel Geld verdient hat. Außerordentlich viel sogar. Im begreiflichen Aerger über die guten Geschäfte eines andern vergaß man gerne, daß er erhebliche Verdienste um das Königsberger Theaterleben hatte, die ihm nur Kurzsichtigkeit oder Gehässigkeit bestreiten kann. Ein Schiff, das ein Jahrhundert hindurch wild umhergeworfen worden und oft dem Scheitern nahe war, hat er wieder im Hafen verankert. Als erster einer großen Schar von Direktoren hat er stabile Verhältnisse geschaffen. Sein Regime war eins der Besonnenheit, der bürgerlichen Solidität, auch der ängstlich übertriebenen Vorsicht — aber das sichere Fundament für gediegene künstlerische Verhältnisse ist in Jahren bedächtiger Arbeit von ihm geschaffen worden. Der darauf errichtete Bau begann freilich seit zwei Jahren abzubröckeln. Mit dem Neuen Schauspielhaus war die allen Kunstfreunden sehr erwünschte Konkurrenz gekommen, die Bewegung in das stagnierende Theaterleben der Pregelstadt brachte. Neben dieser neuen Bühne taten die Kinos und die auf den ernstesten Kunstinstituten schwer lastende Lustbarkeitssteuer dem Stadttheater Abbruch. Besuch und Einnahmen gingen erschreckend zurück, und Warena verlor den Mut und die Lust, mit den neuen Verhältnissen noch einmal den Kampf aufzunehmen. Mit Schluß der Spielzeit wäre er abgetreten, um der kritisch gewordenen Situation mit der Ruhe des Nichtmehr Beteiligten zuzuschauen. Er sollte der verdienten Ruhe nicht mehr genießen: wenige Tage vor seinem Abschied, der

ihm Ehrungen für Jahre redlicher Arbeit gebracht hätte, nahm ihn nach längerer Krankheit der Tod hinweg.

Er hat seinem Nachfolger keine bequeme Aufgabe hinterlassen. Denn es gilt, das Publikum neu für das Stadttheater zu erobern. Nachdem es sich jahrelang manches hat bieten lassen, hat es sich im Lauf der beiden letzten Spielzeiten merkwürdig energisch abgewendet. Gerade der letzte Bühnenvinter war freilich ungewöhnlich steril, auch wenn man den milden Maßstab anlegt, den eine Zeit des Uebergangs und des völligen Bühnenumbaues heischen durfte. Die Oper hielt sich wohl auf dem üblichen mittleren Niveau und hatte mit einer überraschend guten Aufführung des ‚Rosenkavaliers‘ — in der Hauptrolle der jetzt nach Frankfurt und Dresden engagierte Liebling der Königsberger, die trotzdem begabte Charlotte Uhr — sogar einen großen und nachhaltigen Erfolg. Aber im Schauspiel fehlte alle Initiative und Rührigkeit. Mit den Neuheiten hatte man eine wenig glückliche Hand. Nur mit Unbehagen erinnern wir uns der schrecklichen Tragikomödie Otto Ernsts ‚Die Liebe höret nimmer auf‘, einiger Einakter von Preßler und eines Spiels des Engländer Charles Mann Kennedy ‚Ein Diener des Hauses‘, das ein unerträgliches Gemisch aus grober Theatralik, schlecht verdaulichem Jbsen und mittelmäßigem Weltanschauungsgerede war. Dem standen nur wenige wertvollere Novitäten gegenüber: neben dem in einer blassen Aufführung herausgebrachten ‚Juden von Konstanz‘ von Wilhelm von Scholz hauptsächlich noch Wedekinds endlich der trivialen Willkür der Zensur abgerungenes ‚Frühlings Erwachen‘. Eine Ernte, die für acht lange Monate kärglich genug ist. Sonst sah man viele unbedeutende Lustspiele neben einigen bessern, die bessern aber hatten, wie überall, den geringern Erfolg, und ein so geistreich-bewegliches Spiel wie ‚Hans Sonnenstörkers Höllenfahrt‘ von Apel ging sogar durchaus über den Horizont des geistesarmen und unbeweglichen Durchschnittspublikums. Endlich gab es das übliche Maß von Klassikervorstellungen, darunter einige bessere, wie den vierten Heinrich, aber genug auch, die alles andre als Freude bereiteten und selbst die gutmütigsten Stammgäste davon überzeugten, daß die Art, das wertvollste Gut der Vergangenheit mit zwei Proben und einer jämmerlichen szenischen Einkleidung abzutun, unhaltbar geworden war.

So harren des neuen Direktors Berg-Ehlert, der der Nachfolger seines Schwiegervaters wird, sehr wichtige und loßende Reorganisationsaufgaben. Mit einer inzwischen völlig umgebauten und modernisierten Bühne und einem ganz neuen Ensemble wird er im Herbst das Stadttheater wieder eröffnen. Für Königsberg, wo er sich bisher nur als liebenswürdig-gewandter Bonvivant Schätzung errungen hat, ist er als Direktor ein unbeschriebenes Blatt. Aber er wird nicht

umhin können, eine Reihe idealer Forderungen, die ihm sehr dringlich präsentiert werden, möglichst schnell einzulösen. Dazu gehört eine zielbewußte Repertoirebildung, die viel Versäumtes nachholt, mit guten oder wenigstens gutgemachten Weiterkeiten die Kasse füllt und vor allem auch den Pflichten gegen unsre dramatische Gegenwart besser beraten als bisher nachkommt. Dann eine gründliche Verbesserung der äußern Regie, die am Stadttheater bis jetzt noch beschaulich in der Aera der Maskartsträube und Veldruckbilder gelebt hat. Endlich das Streben nach jener innern Regie, die sich nun nicht mit hübschen modernen Szenenbildern begnügt, sondern fühlen läßt, daß ein geistiger Wille die szenische und darstellerische Ausführung des Werks beherrscht.

Schon aus Geschäftsflugheit wird sich der neue Direktor sehr energisch um diese Dinge kümmern müssen, um der Konkurrenz des sehr rührigen, in allen Fragen der Regie und Ausstattung gut beratenen Neuen Schauspielhauses die Wage halten zu können. Denn an der jungen Bühne hat man unter der Leitung Josef Geißels auch in der abgelaufenen Spielzeit wieder recht ernsthafte Arbeit verrichtet. Man spürte, was die äußere Rührigkeit betrifft, sogar stärker als in der ersten Saison: „Da regt sich alles, da wird was getan.“ Man brachte eine Reihe sorgfältig durchgearbeiteter Klassiker-aufführungen heraus, voran ‚Viel Lärm um Nichts‘, den ‚Zerbrochenen Krug‘, den ‚Eingebildeten Kranken‘ und den ‚Tartüff‘. Man setzte sich für neue literarische Werke ein, wie Schnitzlers ‚Weites Land‘, Tolstois ‚Torso‘, ‚Der lebende Leichnam‘, Studens ‚Lanzelot‘, Dauthendens Guckkastendrama von den ‚Spielereien einer Kaiserin‘ und Moritz Heimanns feine, geistige Komödie ‚Joachim von Brandt‘. Man frischte mit entschiedenem Erfolg ein Jugendstück Ernst Hardts auf, den ‚Kampf‘, der trotz technischen Schwächen durch seine jugendliche Empfindungswärme packte, nicht zuletzt dank dem trefflichen Spiel des begabten, für Königsberg inzwischen verloren gegangenen Herrn Aldor. Das Ibsenrepertoire erweiterte man um den ‚Solneß‘ und hielt auch sonst mit Verständnis Aussicht und Umblick. All diese literarischen Bemühungen mußten freilich mit sehr fleißigen Ausflügen in die Niederungen des SchwankeS erkaufte werden. Im ganzen aber hat das junge Unternehmen durchaus besser gearbeitet, als es ein Publikum verdient, das bei der Mehrzahl der literarisch bedeutsamen Veranstaltungen ganz versagt und in größerer Masse nur für leichteste und leichteste Possenbergnügungen zu haben ist. Jedenfalls ging wieder eine Fülle künstlerischer Anregung von der Bühne aus. Ihr selbständiges Fortbestehen war dennoch eine Zeitlang bedroht. Da der finanzielle Erfolg zu wünschen übrig ließ, ging man Verhandlungen mit dem Stadttheater ein, die auf eine Vereinigung der beiden Bühnen abzielten, womit wieder der zwei Spielzeiten hindurch so anregungsstarke Faktor der Konkurrenz ausgeschaltet gewesen wäre.

Das zweite Theater hat aber bis auf weiteres noch eine durchaus wichtige Mission in Königsberg zu erfüllen: es hat an der Niveau-erhöhung zu arbeiten, die Leistungsfähigkeit des Stadttheaters empor-zuschrauben. Einige Jahre später wird man über eine Vereinigung eher reden können, wenn sich wirklich der Kunstboden Königsbergs als zu schwach erweisen sollte, um beide Institute zu ernähren. Vom nächsten Winter an soll er sogar drei tragen: denn in dem künftigen Luisentheater, das der bisher dem Sommer vorbehaltenen Operette gewidmet ist, wächst eine neue Konkurrenz heran. Und da sie auf die fortschreitende Operettenverblödung des Publikums spekuliert, wäre es kein Wunder, wenn sie im kommenden Jahr von den Königsberger Theatern am meisten Glück hätte.

Die Wiener Musikkfestwoche

Figaro und Dalibor / von Paul Stefan

In jenem Wust von Hitze, Fremdenverkehr, Begeisterung, Grimm, wienerisch-jüdischer Sentimentalität und lokalpatriotischem Pauschallob auch der fragwürdigsten Dinge, insgesamt 'Wiener Musikkfestwoche' genannt, gab es auch zwei Opernvorstellungen. An dem Tage, wo Direktor Gregor von der 'Mobilitätenschau' aus Paris (woher denn auch sonst?) zurückkam, spielte die Hofoper 'Figaros Hochzeit'. Ungefähr noch so, wie Mahler das Werk 1906 mit Koller inszeniert hatte. Walter leitete die Aufführung. Ihm ist es zu danken, wenn sie uns noch wie eine schöne Erinnerung entzündt, die plötzlich lebendig wird. Ich weiß es beinahe, daß sich Mahler heute mit dieser Aufführung nicht mehr begnügt hätte. Er wäre weiter. Er nahm alle seine Taten für das Vorspiel dessen, was ein Operntheater von heute zu leisten hätte. Er wäre heute im Jahre 1912, nicht mehr 1906. Aber angesichts dessen, was man seit seinem Scheiden erlebt hat, muß man froh sein, daß uns der Mahler von 1906 geblieben ist. Bruno Walter ist hier schon oft gelobt worden. Nur mit Wehmut nehme ich jetzt von ihm Abschied. Ich gönne ihn den Münchnern nicht, die ihn nun doch erobert haben. Einer der besten Dirigenten, der verständigsten Künstler, der feinsten Menschen, die in Wien lebten, geht fort; und wer ersetzt ihn?

. . . Figaros Hochzeit! Liebe Freunde, die ihr kommen solltet, warum kamt ihr nicht? Ihr hättet, dank dem unvergleichbaren Orchester (wenn es nur will) die genialisch rasende und nur für verderbte Ohren 'zierliche' Dubertüre klingen gehört. Hättet dieses erste Bild gesehen, dieses wienerisch geschaute Dienstgemach mit seinen zer-
setzten Tapeten (in Wien ist der Diener Helot), dieses Grafenschloß des Rokoko, diese Gartenlandschaft und zuletzt das wunderschön er-

leuchtete Schloß im Hintergrund, die dunkeln Räume vorn gegen den blauen, gestirnten Himmel der Sommernacht. Hättet die Anmut unsrer lieben Frau Gutheil-Schoder wahrgenommen, den edlen Grafen Weidemanns bewundert, die gesunde Kraft des Figaro Mahr in euch aufgenommen. Hättet gesehen, wie im Kleinsten und Größten ein ordnender Geist gewohnt hat, ein schöpferischer Geist, dem es gelang, den neckenden Hohn lebendig werden zu lassen, der so viel von Beaumarchais herübernahm (und selbst rezitativisch hinzukomponierte), daß da Ponte erst recht in den Zusammenhang des großen Welttheaters gespannt wurde. Es war ein Abend im alten Glanz von einst. Und es ist angeblich der letzte Abend Walters gewesen. Wäret ihr gekommen! Man soll den Ereignissen nachgehen. Aufschieben heißt: versäumen. Wir leben für das, was jetzt geschieht, und niemand sollte warten können!

Am zweiten Abend war Smetanas ‚Dalibor‘. Zum ersten Mal seit acht Jahren. Ein Lieblingsstück Mahlers (es war sehr hübsch und sehr ironisch, daß die gute Hofoper ihr erstes angesagtes Fest, ob sie wollte oder nicht, im Geiste Mahlers feiern mußte), unter ihm oft und glänzend aufgeführt, geriet ‚Dalibor‘ schon gegen das Ende von Mahlers Zeit in Vergessenheit. Vielleicht konnte er es nicht rechtzeitig erneuern, vielleicht waren schon damals die politischen Beweggründe da, die das Werk so lange ferngehalten haben. ‚Oben‘ waren nämlich im Ringelspiel der österreichischen Sinnlosigkeit gerade die Tschechen unbeliebt, und ‚Dalibor‘ galt als die Verherrlichung des nationalen Widerstandes. Ich weiß nicht, warum. Die Geschichte vom Aufruhr und vom Troß des Helden Dalibor und von der Liebe der schönen Milada ist nicht einmal eine sehr wirksame ‚Handlung‘. Im ersten Akt gemahnt sie gar sehr an den Beginn des ‚Lohengrin‘, später wird aus Milada Leonore-Fidelio, die den Geliebten aus dem Kerker befreien will, und erst am Ende von sehr viel Thril kommt die eigene Lösung, indem Verschworene Dalibors Geschick ihren Schwertern anvertrauen und Held und Heldin zugrundegehen. Eine letzte überflüssig pathetische Szene hat Mahler gestrichen.

Man ist ihm darin mit Recht gefolgt. Leider hat man auch die ganz veralteten Dekorationen von 1898 oder so herum nicht erneuert, und leider war ein mattherziges Hin und Her in dieser Vorstellung, daß man sich an das Einst gar nicht erinnern durfte. Troß glänzenden Gesangsleistungen. Was nützte es, daß Burrian seinen guten Tag hatte! Er ist kein Held. Winkelmann ist tot und Schmiedes verbannt. Anna von Mildeburg, die Milada von einst, genießt irgendwo den Frühsommer. Wenn sich schon die Hofoper zu Festspielen herbeiläßt, so dürfte sie vor allen andern nicht fehlen. Sehr gut war das Orchester

unter Schalk. Das Gedächtnis verzeichnet eine der unerhörtesten Dirigentenleistungen Mahlers.

Was hat es doch in diesem Hause für Festspiele gegeben! Aber damals rührte kein eisernes Meinungsstarkell (meine Worte haben auch Nebenbedeutungen, und die es angeht, kennen sie) die Trommel. Damals war man mit seinem Entzücken in guter, aber kleiner Gesellschaft. Diesmal tobte ein ausverkauftes Haus. Aber wer wird im Herbst (die Hofoper verschont uns jetzt mit weiteren Aufführungen des ‚Gauflers‘ von Massenet, sie hat Ferien), wer wird im Herbst ‚Dalibor‘ hören, wer ihn spielen wollen? Wenn jemand, der an der Macht ist, dies liest, so nehme er den Klavierauszug des Werkes her! Er wird von dieser Musik hingerissen sein. Mozart, Wagner, Verdi vereinigen sich in der Art Smetanas; nicht so, daß sich der Einfluß der drei ‚nachweisen‘ ließe — es ist als Vergleich gemeint. Man glaubt an einem Quell der Musik zu stehen, so reich, so verschwenderisch strömt es aus jedem Taft hervor. Ein herrlicher, nie banaler, ein ganz und gar eigener Wohlklang, eine wilde, sich bäumende Kraft. Wo bleiben die deutschen Entdecker? Ich brauche ihnen, brauche hier, nach Max Brod, nicht lange über Smetana zu sprechen. Aber ich bitte: Begnügt euch nicht mit der ‚Verkauften Braut‘! Prüft, spielt das Heldenspiel von Dalibor!

Der Verschwender / von Alfred Polgar

Im Theater an der Wien spielte man den ‚Verschwender‘, und zwar in einer lustlichen Besetzung. Der prozige Theaterzettel bot das Beste vom Besten, das Teuerste vom Teuersten, nichts als Delikatessen und Röstlichkeiten. Frau Medelsky gab ihre allzeit aktive schöne Innigkeit für die Fee Chérifane, Herr Reimers vibrierte den Flottwell im würdevollsten Burgtheater-Tremolo, Herr Heine spendete dem Kammerdiener Wolf eine Franz Moorsche Schwärze und Schlechtigkeit. Herr Korff entzückte als Chevalier durch sein Französisch-Deutsch von charmantester Echtheit, die Philharmoniker saßen im Orchester und gerieten hie und da mit dem Chor wahrhaft volkstümlich auseinander, Herr Hofbauer sang wunderschön des Bettlers Klagen und Mahnungen (ein Advokat des Schicksals); dann Frau Pohl-Meiser und Herr Straßmeyer, die bezwingende Dastik der Frau Niese, und als Clou des Ganzen: Girardis Valentin, einzig in seiner stillen Herzlichkeit und goldenen Laune. Im zweiten Akt sang der Wiener Männergesangsverein und Alfred Grünfeld spielte Klavier, den ‚Frühlingsstimmen‘-Walzer und anderes, allen Wiß, alle Schalkhaftigkeit dieser holden Musik mit leichten Fingern befreiend. Der Einfall, die Begleitung der linken Hand ein wenig kurz und hart (ohne Pedal) zu nehmen, ist sehr fein. Reizend, wie da aus dem Holz, dem Stamm des Rhythmus überall das Grün der Melodie hervorquillt. Kurz,

es war ein Abend vieler Genüsse; und schlecht davon kam eigentlich nur Raimund, einer der wienerischen Dichter, für die in diesen heißen musikwochenfestlichen Tagen so ergreifend und liebevoll die Pietäts-Parfe gezupft wurde. Für sein Werk — sein populärstes, nicht sein bestes — hatten die Musikwöchener gar nichts getan. Es hatte nur die oberflächliche Fassung abzugeben für die schauspielerischen und musikalischen Brillanten, die da reich und geschmacklos beisammen waren. Hätte man den vielgeschmähten Faiseur Max Reinhardt beauftragt, eine Festvorstellung des ‚Verschwenders‘ zu inszenieren und ihm den Girardi geliehen, er hätte — auf kaltem Wege, ohne hochschlagendes oesterreichisches Herz — dem Reiz und der Lieblichkeit und dem Humor und der Klarität der Raimundschen Dichtung zu höheren Ehren verholfen, als es in unsrer Festvorstellung geschehen ist. Er hätte sich gewiß für die musikalischen Beilagen zum Gesellschaftsakt etwas Hübscheres, Stilvolleres, Originelleres einfallen lassen als die besetzte Sängerversammlung, und, wenn schon durchaus Männergesang, so doch in irgend einer witzigeren Form der Einpassung ins Spiel. Ich glaube nicht, daß der Fremde, falls er diese Vorstellung gesehen hat, den Ruhm Raimunds über die Erde schleifen wird.

Sellerau / von Robert Breuer

J aques Dalcroze, der Lehrer und der Regisseur, haben bestanden; der Dichter und der dramatische Komponist enttäuschten. Die rhythmische Gymnastik, diese Auflockerung und musikalische Organisation der Sinne und Muskeln, diese Befreiung des Fleisches von Erdenschwere, dieses Tönenmachen des Fleisches war reifer und zugleich jünger denn je zuvor. Die Darstellung einer Szene aus Glucks ‚Orpheus‘ erwies, daß es noch ein gewaltiges Hinaus und Hinauf gibt über die Entwicklung, die von Gordon Craig zu Reinhardt führte. Wie Dalcroze den ‚Orpheus‘ in zwei monumentalen Diagonalen von der Höhe der Bühne nach einem mittleren Niveau und von dort zum Eingang in den Tartarus schreiten ließ: das war von schöner Genialität. Wie er die Massen der Schatten, Larven und Furien gleich einer gigantischen Orgel zu spielen wußte, wie er diese Menschenfluten dem Orpheus entgegenschwellen, ihn fast verschlingen machte, wie er dann diese Chöre der Unseligen vor der großen Liebe des Einen schauernd und sehnsüchtig atmen, verwehen und wieder geboren werden ließ: diese souveräne Umschöpfung des Menschenmaterials in ein klingendes Instrumentarium war wirklich so etwas wie eine Erlösung der Bühne von allen naturalistischen Lasten und unreinen Illusionen. Diese Orpheus-Szene stand vor uns in der Großheit eines Frescos; sie

deutete das letzte Geheimnis aller Kunst: das Maß der Teile und der Kräfte, die Form, die dem Chaos sich stetig einwirkt und ewig im Gleichgewicht bleibt.

Es ist beinahe unbegreiflich, wie ein Mann, der das Geheimnis von der Ueberwindung des Sinnlichen so klar weiß und die Musik des Kosmos so instinktstark fühlt, so sehr sich selber verleugnen kann, daß der erschrockene Freund den Priester plötzlich in einen Variétédirektor, die Kunst in üblen Kitsch verherzt glaubt. Das aber geschah, als Dalcroze den Totenfries des Bartholomé vorüberlaufen ließ, oder als er aus allerlei Empfindungen des Herzens und der Lenden ein pantomimisches Theater destillierte. Welch ein Irrtum, eine Plastik, die der Bildhauer nun glücklich im Stein gebracht, wieder flüssig werden zu lassen; zugleich, welch mangelhafter Geschmack, an die süße Romantik dieses französischen Akademikers zu gelangen. Um nichts besser war es, als Dalcroze einen Kranz von Asketen (im Talar) gegen ein fauerndes, begehrendes Weib anstampfen ließ, pathetisch wehrend, sozusagen: Fluch dem Gelüft. Die Wirkung dürfte ungefähr die umgekehrte gewesen sein; so recht eine Nummer für den Wintergarten. Seltsame Verirrung. Dalcroze hüte sich; er ist kein Dichter. Er kann uns weder an die Tiefe der Nacht noch an den Jubel des Lichts, weder an das Suchen nach Glück noch an den Gang zur Gruft glauben machen; kann das nicht, wenn er Thema und Melodie selber erfindet, kann das nur, wenn er sich bescheidet, Regisseur im Dienst eines wahren Kunstwerks zu sein. Und auch dann überzeugt er nicht immer. Als die Invention in G-Moll von Bach rhythmisch realisiert wurde, hatte man den Eindruck, als ob solche optische Verdeutlichung die Musik gefährde. Wir sehen diese Tonreihen weit wirklicher mit dem Gehirn, als wir sie je mit dem Mechanismus des Auges wahrnehmen können. Es ist ein Rückwärts, vollendete Abstraktionen wieder in Natur zu lehren. Wie unsere Religion nicht mehr die Rhythmik der Messe, noch die irgend eines andern Kultes braucht, so verlangt auch unsere hörende Vorstellung nicht mehr nach einer Materialisation der musikalisch überwundenen Gefühle und Gedanken. Was freilich nicht hindert, daß die noch nicht zur musikalischen Freiheit gelangte Sinnlichkeit in der optisch wahrnehmbaren Gebärde, in der Mimik des Antlitzes, im Tanz des Körpers, einen Aufbrecher der irdischen Gefangenschaft zu ehren hat. Es ist schon richtig, daß Dalcroze ein Erneuerer der Opernbühne werden könnte; aber solche Erneuerung darf nicht so geschehen, daß Bach zu Wagner erniedrigt wird. Dalcroze soll den Wagner zu überwinden suchen: darauf kommt es an. Das wäre eine Aufgabe: die Hörselbergsgene des 'Tannhäuser' von dem üblichen Puppenplunder zu befreien, und das gewaltige Gegeneinander der Themen durch optisch wahrnehmbare Rhythmik zu entklären. Dahin muß Dalcroze sich bescheiden: die Oper, aber nicht bereits entsinnlichte Musik, zu reinigen.

Wobei auch noch einzuschränken ist, daß die individual-psychologischen Elemente, die der Oper die Verwandtschaft zum gesprochenen Drama gewähren und den Sänger dem Schauspieler ähnlich machen, von der Regie des Dalcroze nicht ergriffen werden können. Der Rhythmus gehört den Massen, den Chören; es wäre eine grausame Verarmung, wollte man den Einzelnen (wozu wahrhaftig nicht jeder Tenor zählt) zwingen, sich dem rhythmischen Parallelismus zu unterwerfen. Der Einzelne hat immer das Recht, die Parallelen wild zu durchkreuzen.

Das hat Dalcroze selber deutlich zu spüren bekommen bei der Auf-
führung seines Opus 'Echo'. Der brave Marziß durchbrach die Rhythmen und tanzte ein reguläres Solo, das obendrein miserabel war, weil die agierende Dame das Maß des Kränzchendilettantismus um nichts überragte. Immerhin, es war ein Solo und spottete trotz all seiner Schwäche dem Regisseur der Chöre. Das geschah bis zu einem gewissen Grade übrigens auch beim 'Orpheus'; auch hier entzog sich Fräulein Emmy Leisner, eine verständige und liebenswürdige Sängerin, um einiges wenigstens, den Linienführungen des Gesamtspiels. Ob es Dalcroze gelingen wird, die rhythmische Einheit der Chöre zu den Einzelnen fester zu fügen, bleibt abzuwarten; wie weit solche Einheit erreichbar ist, wird bestimmt werden durch die Macht des Individualistischen, das der brutalen Natur und nicht weniger dem differenzierten Geist stets den Sieg über das Typische sichern wird. Durch den Rhythmus, wie Dalcroze ihn meint, kann immer nur das Typische im Allgemein-Menschlichen zur Darstellung gelangen. Die Rhythmen, wie Dalcroze sie vorführte, sind letzten Sinnes kultische, sind etwa den Professionen der katholischen oder der buddhistischen Riten wesensverwandt: Erhebung zu irgend einem Heiligtum; Anbetung des Lichts, des Feuers, des Morgens. Es lauert eine Gefahr: daß ein Kultus ohne Götter vollzogen wird. Es scheinen die rhythmisch bewegten Massen sich im Gebet zu reden; wir wissen nur nicht, gegen welchen Himmel sie wachsen. Das gibt Unklarheit und Verwirrung. Wenn-
gleich es vielleicht wahr sein kann, daß die Religion die höchste und reinste Art des Rhythmus ist, so kann man doch durch noch so ergriffene Hände und durch noch so erregte Beine keine Religion schaffen. Gewiß, es können die Linie, das Tempo und das Temperament eines emporgeschleuderten Armes eine deutliche, vor allem Volke verständliche Sprache sprechen (man gedenke des Adorators); es kann sich dabei aber immer nur um Urlaute handeln, um eine Skala von wenigen letzten Dingen. Wir dürfen nicht vergessen, daß solche Urtypen für uns ihren Reichtum erst bekommen durch das Wissen von dem psychologischen Filigran, das hinter dem Monismus der Geste lebt und kämpft.

Darum: wo bei den Vorführungen des Dalcroze auch nur der Verdacht eines Mysteriums anhebt, beginnt unsere Unruhe. In dem Augenblick, wo zwischen die musikalischen Klänge und deren rhythmische

Fleischwerdung noch ein individual-psychologischer Prozeß eingeschaltet werden muß oder auch nur eingeschaltet scheint, werden wir mißtrauisch. So überzeugen uns am meisten die schlichtesten Übungen, jene rhythmischen Bewegungen, die ganz unmittelbar Tonfolgen in Muskelwellen und Gelenkbiegungen übersehen. Wenn die Arme im Takt eines Rhythmus sich heben und senken, wenn der rechte Arm das Hauptthema, der linke das Nebenthema taktiert, wenn zwei, drei, vier Reihen je zu Vierteln, zu Achtern, zu Sechzehnteln und doch fest aneinandergebunden marschieren: so wirkt das ein seltenes Gefühl des Freiseins. Wenn man so miterlebt, wie die Musik in den Körper der Harrenden überströmt, wie sie ihn zu bewegen beginnt (man denke an die Brillenschlangen und die indischen Flöter), wie sie dann anschwellend aus Hörbarem zu etwas Sichtbarem wird, so ist das ein Erlebnis, das allerdings den Luftraum ringsum mit Melodie zu erfüllen scheint. Man ist sofort und unbeirrbar überzeugt von dieser starken und anmutigen Methode, das Musikalische zum Erlebnis werden zu lassen; man glaubt auch sofort, daß diese elementaren Vorgänge große künstlerische Möglichkeiten in sich bergen. Nur: sie sind (solche Trennung ist zwar schwer, aber notwendig) nie selber ein Kunstwerk, sind nur Gefäß, Werkzeug, Medium, sind einem höchsten Sinne produktiver Resonanzboden.

Mitschwingen: das ist das Geheimnis, das Dalcroze lehren kann. Es schwingen die Körper, es schwingt das Licht, es schwingt der bis zum Äußersten entmaterialisierte Saal; nur kommt alles darauf an, daß solche Schwingungen einem Kunstwerk Antwort geben. Der Kunst ein Geburtshelfer und ein Beflügler zu sein: das scheint das selige Schicksal des Dalcroze.

Alessandro und der Abt / von Moritz Goldstein

Im London des ausgehenden Mittelalters hält der junge Florentiner Alessandro eine Wechselbank. Aus der Enge des düsteren Gewölbes, aus der Trübseligkeit einer verhaßten Tagesfrohn schmachtet er nach Freiheit und Sonne, nach einem Leben der Größe und der Tat, und so wiegt er sich in Träumen, daß ein plötzliches Unglück seine Existenz vernichte und ihn noch einmal an des Weges Anfang stelle. Das Unerwartete geschieht: Dem König von England entläuft die Tochter, um einer unwillkommenen Ehe zu entgehen; es heißt, ihr Bruder biete ihr Unterschlupf; der König erklärt seinem Sohne den Krieg. Der Wechsel verliert die ausgeliehenen Gelder; in wenigen Stunden wird er zum Bettler und muß Laden und Hauptstadt verlassen; aber jauchzenden Herzens bricht er auf nach seiner lodenden Heimat Italien. Unterwegs begegnet ihm ein junger, dieselbe Straße reisender Abt,

findet Gefallen an ihm und nimmt ihn zu eigenem und eines alten Gefährten Schutz in sein Gefolge. Es ist in Wahrheit die flüchtige Königstochter Konstanze, die in Begleitung des Mönches Placidus nach Rom zieht, um beim Papste Recht zu finden. Was sich nun in der ersten Nacht begibt, die Alessandro als Diener des vermeintlichen Prälaten in einem deutschen Wirtshaus am Rhein zubringt, zeigt der hier abgedruckte dritte Aufzug des fünftägigen Lustspiels.

Dritter Aufzug

Zimmer im Wirtshause. Die Decke ist nach hinten abgeschrägt, eine breite Fensternische schneidet hinein. Darin eine Fensterbank. Rechts eine Thür, links ein Bett. In der Mitte ein Tisch mit zwei Stühlen. Ein großer Lehnstuhl nahe der Nische. Es ist Nacht; das Fenster steht offen; zwei Lichter brennen.

(Konstanze und Placidus sitzen einander gegenüber am Tisch; er hat einen aufgeschlagenen Folianten vor sich)

Konstanze: Hör auf zu lesen, guter Placidus.

Ich seh dir's an, du bist so müd' wie ich;
Dein Blick ist matt, und deine Stimme zittert.
Laß mich allein für heut und geh zu Bett.

Placidus: Mir ist so schläfrig nicht; die Bibel hielt
Mich manche Nacht schon munter bis zum Morgen.
Doch wie Ihr wollt. Ich geh auf meine Kammer,
Ihr aber schiebt den Riegel vor die Thür,
Schließt Euer Fenster und versucht zu schlafen.

Konstanze: Versuchen, sagst du? Ei, der Reisetag
Liegt in den Gliedern mir; ich schlafe fest,
Raum daß ich meine Kleider abgetan.

Placidus: Das tät' Euch wohl; doch find's die Juninächte,
Wo selbst die Vögel in den Büschen nicht
Zur Ruhe kommen und im Traume zwitschern.
Vergiftet ist die Luft mit Wohlgerüchen,
Und jeder Atemzug schöpft tausend Wünsche
In unser Blut, daß es beflügelt freist
Und Träume weckend wie zu junger Wein
Im Kopfe wirbelt. Wehrt Euch, meine Tochter.

Konstanze: Bist du besorgt um mich?

Placidus: Was könnt' es nützen!
Zehntausend Ritter hüten nicht den Schatz,
Wenn Ihr nicht wachsam seid, geschweige denn
Ich alter Mann, des Schild und Schwert nur Worte
Und nichts als Worte. Wehrt Euch, meine Tochter!
Aus Fäden von Gebeten web ich still

Seit Jahr und Tag an Eurem Lebensglück.

Stört mir nicht mein Gewebe! Gute Nacht. (Ab)

(Konstanze bleibt eine Weile nachdenklich sitzen, endlich schreckt ein Lärm sie auf, der vor dem Hause entsteht. Man hört einen Wagen heranrollen, Rufen, Schelten, man sieht Fackelschein. Die Störung setzt sich polternd ins Haus hinein fort, und verstummt endlich)

Konstanze: Was für ein Lärm? (Sie riegelt die Thür ab und tritt ans Fenster) So spät noch neue Gäste?

Wer weiß, mit wem ich unter einem Dache

Nun schlafen muß! Vielleicht find's gute Freunde,

Und wenn der Tag den schwarzen Vorhang hebt,

Enthüllt er mir ein fröhliches Erkennen.

Vielleicht find's schlimme Menschen, die auf Untat

Im Schuß des Dunkels finnen. Ach, wie traurig,

Ein Fremdling sein, ein Pilger durch das Land.

Mir scheint, der deutsche Frühling duftet nicht

So lieblich wie auf Englands Wiesengründen,

Und unverständlich wie die deutsche Sprache

Kauscht blinkend zwischen Hügeln mir der Rhein. —

Mein guter Placidus, was sorgst du dich?

Laß mich doch träumen, wünschen auch, mich sehnen!

Ich sehne nichts herbei, kein Wunsch wird Tat,

Und Träume bleiben Träume. — O mein Gott!

Ich hätte lieber eine Rittersrüstung

Mir wählen sollen, hinter Stahl und Eisen

Die Torheit zu verschließen, die ein Mädchen

Mit Kinderspielen stets im Herzen trägt.

Dies Mönchsgewand, halb eines Weibes Tracht,

Ist viel zu leicht. — Was doch ein Königskind

Um einen Wechsel sich Gedanken macht! (Es klopft)

Wer klopft?

Stimme (von außen): Seid Ihr noch auf, Herr Abt? Verzeiht,

Daß ich Euch stör' — —

Konstanze: Bist du es, Alessandro?

Stimme: Ich bins. Macht auf und laßt mich ein.

Konstanze: Was gibts? (Sie schließt auf)

Alessandro: Erlaubt, daß ich in Eurem Zimmer schlafe.

Konstanze: Warum?

Alessandro: Man hat mich aus dem Bett gejagt.

Es kommen neue Gäste, wohl ein Duzend.

Konstanze: Was machst du ihnen Platz?

Alessandro: 's sind Frauen drunter,

Ein altes Mütterchen mit weißem Haar,

Halb tot vor Müdigkeit.

Konstanze: Ist sonst kein Raum
 Für dich?
 Alessandro: Ich wollt' im Stalle schlafen,
 Doch stehen Pferde drin, und auch ein Kriegsknecht
 Lag an der Türe.
 Konstanze: Oh! Du siehst, hier ist
 Ein einzig schmales Bett.
 Alessandro: Mir sagt der Wirt,
 Es sei im Fenster eine breite Bank,
 Bequem genug für mich — setzt hin, dort ist sie.
 Konstanze: Das taugt zum Lager nicht.
 Alessandro: Nun, wie Ihr wollt.
 Ich fall Euch nicht zur Last.
 Konstanze: Nein, bleib noch, warte!
 Bist du sehr müd?
 Alessandro: Nicht weniger noch mehr,
 Als jede Nacht nach einem Tagemarsch.
 Konstanze: Ich kann sehr oft nicht schlafen. Ist dir's recht,
 So setz ich mich in diesen weichen Stuhl,
 Du in die Ecke dich der Fensterbank,
 Und so verplaudern wir die dunklen Stunden.
 (Sie setzen sich bequem zurecht, sodaß sie sich ansehen können. Pause)
 Konstanze: Nun sprich, erzähl mir was.
 Alessandro: Wovon?
 Konstanze: Von dir.
 Alessandro: Ich hab nicht viel erlebt.
 Konstanze: Doch mehr als ich.
 Alessandro: Wer weiß. (Pause)
 Konstanze: Was siehst du mich so an?
 Alessandro: Ihr seid
 Ein Rätsel mir, so jung von Angesicht,
 So reif in allem, was Ihr sagt und tut.
 Konstanze: Du bist ein Schmeichler.
 Alessandro: Hättet Ihr bei Tag
 Mich nicht gedungen und zum Freund gewählt,
 Fast könnt ich glauben — —
 Konstanze: Was?
 Alessandro: Daß Ihr ein Mädchen —
 Was ist dabei? Ich weiß, daß Ihr ein Mann,
 Ein Knabe fast.
 Konstanze: Nicht mehr. (Pause)
 Alessandro: Fühlt Ihr Euch glücklich?
 Konstanze: Du fragst mich sonderbar.

Alessandro: Mir macht es Angst,
Ein junges Blut in dieser Tracht zu sehn,
Für die nur schwaches Alter, welterfahren
Und satt des Lebens, sich entscheiden kann.
Ist's Euer eigner Wille?

Konstanze: Wessen sonst?

Alessandro: Wißt Ihr, was Ihr entbehren müßt?

Konstanze: Ich weiß.

Alessandro: Und habt Ihr Kraft dazu?

Konstanze: Wie alle Mönche.

Alessandro: Verkehrt und sinnlos ist die Welt. Ihr könntet
Der Frauen Gunst mit vollen Händen pflücken,
Hübsch wie Ihr seid. Und ich . . .

Konstanze: Und du?

Alessandro: Und ich,
Ich darf und will und lebe wie ein Mönch.

Konstanze: Warum?

Alessandro: Weiß ichs? Oft prüft' ich mich im Spiegel
Und finde mich so garstig nicht wie andre,
Die mancher frohen Nacht sich schamlos rühmen.
Und mir . . .

Konstanze: Und dir?

Alessandro: Mir ward es nie zuteil.

Konstanze: Du bist noch jung.

Alessandro: Doch bin ich alt genug.
Die Speise, wenn sie gar ist, muß man essen,
Und überreif ist faul.

Konstanze: So hat noch nie
Ein Mädchen dich begehrt?

Alessandro: Zum Manne taugt' ich
Schon der und jener.

Konstanze: Nun?

Alessandro: Ich mochte nicht.

Konstanze: Du selbst empfandest niemals Liebe?

Alessandro: Doch.

Einmal; ich war noch fast ein Knabe. So
Zu lieben, sehn' ich mich seitdem vergebens;
Voll Angst seh ich den Tag versinken, seh
Den Morgen glühn und muß die leeren Nächte
Wie taube Nüsse auf den Rehricht werfen;
Am Ufer meines Lebens steh ich wartend,
Ob nicht ein Nachen mir geflossen komme,
Mich mitzunehmen auf der muntern Fahrt

Dem Meere zu. Ich wart' umsonst, und alles
Bleibt still und stumm.

Ronstanz:

Wie traurig!

Alessandro:

Seht, ich weiß,

Ich mach es mir zu schwer. Die grauen Tage
Von Lieb zu Liebe könnten bunter werden
Mit Frauen, die des Himmels Güte schuf,
Und die man nicht zu lieben braucht.

Ronstanz:

Was meinst du?

Alessandro: Die Pärchen, die für einen Sommer sich
Zum Zeitvertreib am Feierabend lieben,
Wißt Ihr das nicht?

Ronstanz:

Vom Hören. Nun, und du?

Alessandro: Ich kannt' ein Mädchen, eines Bäckers Tochter,
In mich vernarrt und gerne mir zu Willen.
Nichts fehlte mir zu einem frohen Abend
Als die Gelegenheit.

Ronstanz:

Kam sie?

Alessandro:

Als ich

Schon Tag und Stunde mit ihr abgeredet,
Gab sie der Vater seinem Knecht zur Braut
Und bald darauf zur Frau.

Ronstanz:

Doch wenn ihr einig wart,

Was tat's?

Alessandro:

Ihr scherzet! Eines andern Weib!

Ronstanz: Und weiter?

Alessandro:

Weiter macht' ich einen Fang

Am Hafen einst. Sie stand bei Sack und Pack
Und sah sich nach mir um. Ich trat hinzu
Und fragte dies und jenes und erfuhr,
Daß sie zu Schiffe ging denselben Morgen.
Wir hatten keine Stunde noch geplaudert,
So waren wir uns gut. Ich half getreulich
Die Sachen ihr in die Kajüte tragen.
Ein Kuß war alles, was ich nahm und gab,
Und lange noch sah ich die Segel blinken.

Ronstanz: Und dann?

Alessandro:

Dann ward ich seltsam abgewiesen,

An welche Thür ich immer pochte, just
Als hätt' ich einen Ausschlag im Gesicht,
Der Ekel weckt statt Liebe, bis ich endlich
Bei einem Krämer einen Schatz entdeckte,
Mit dem verglichen alles, was ich je
Verlor, nur Tand und Trödel war — so dacht' ich.

Ich spürt' sie auf im Dunkel ihres Ladens.
Der erste Blick saß wie ein Widerhaken
In meiner Brust, ich hofft', in ihrer auch,
Und helf' mir Gott, sie hätt' ich lieben können.

Konstanze: Und was geschah?

Alessandro: Sie war mir gleich zu Anfang
So freundlich und vertraut, als hätten wir
Von Kindesbeinen uns gekannt. Nicht lange
Braucht' ich zu bitten, bis sie mir verhieß,
Was ich gewollt. Ich lief auf meine Kammer,
Mit eigener Hand das Bett in reine Linnen
Zu hüllen, Blumen stellt' ich auf den Tisch,
Verbrannt' ein Räucherkerzchen, daß ein Schleier
Von Wohlgeruch um alle Wände zog,
Und setzte mich ans Fenster heißen Blutes,
Der Stunde harrend, die wir abgeredet.
Die Stunde kam, die Stunden gingen hin,
Ich aber saß und wartete vergebens.
Bis endlich, nah an Mitternacht, ein Pärchen
Dicht unterm Fenster mir vorübertollte,
Vom Wein berauscht, und einen Spottvers sang
Auf mich. Sie wars, und mit ihr ging ein andrer. (Pause)

Konstanze: Liebst du sie noch?

Alessandro: Ich hasse sie seitdem.

Konstanze: Das ist zuviel, du mußt sie ganz vergessen.

Alessandro: Wüßt' ich ein andres, dran ich denken könnte

Konstanze: Geduld, du findest über Nacht.

Alessandro: Nicht ich.

Ich hab' mir früher manches ausgemalt,
Was Unerhörtes mir begegnen müßte;
Jedoch in diesen langen Reisewochen,
Da ich auf einem Weg von tausend Meilen
Vom Glücke nicht das kleinste Körnchen fand,
Ward ich mir klar und ließ die Hoffnung fahren.
Nicht einmal das, was alle fordern dürfen,
Wird mir zuteil; denn ich bin nicht wie alle.

Konstanze: Nein, besser und zu Besserem bestimmt.

Du hast dich rein bewahrt.

Alessandro: Doch wider Willen;

So ist es kein Verdienst.

Konstanze: Doch so ist's Gnade,

Und glücklich wär' das Mädchen, das dich liebte.

Alessandro: Sprech mir von Euch.

Konstanze: Und was?

Alessandro: Wie ich von mir.
 Konstanze: Sieh meine Tracht.
 Alessandro: Sie hüllt nur einen Menschen,
 Und jung zwar, habt Ihr manches doch erlebt
 In Eures Herzens Heimlichkeit.
 Konstanze: Auch ich,
 Ich kenn' die Liebe aus den Büchern nur.
 Alessandro: Und sehtet Ihr Euch nie danach?
 Konstanze: 's wird kühl.
 Mich schaudert in der Abendluft. Wir wollen
 Uns wärmen an einander.
 (Sie steht auf und setzt sich dicht neben ihn auf die Bank)
 Alessandro (merkt und erschrickt): Guter Gott!
 Ihr seid . . .
 Konstanze: Nun was?
 Alessandro: Gesteht, Ihr seid . . .
 Konstanze: Still, still!
 Es darf mein Ohr nicht so unheil'ge Dinge
 Vernehmen, wie du sprichst, mein Mund nicht reden,
 Wie du mich fragst. — Doch sieh, du zitterst auch?
 's kalt, nicht wahr?
 Alessandro: Ich zittre, weil ich denke,
 Was sich der Himmel wohl erfänne, mir
 Den Becher dicht am Mund noch aus der Hand
 Zu schlagen, hätte mich das Glück
 Zu einem Mädchen diese Nacht geführt.
 Konstanze: Denk' nicht zu früh daran, du scheuchst es sonst,
 Und ist es nah, so halt das Wort zurück.
 Alessandro: Und Ihr, was tötet Ihr, wenn Euch der Zufall
 Ein willig Liebchen in die Kammer brächte?
 Konstanze: Bracht' er es denn?
 Alessandro: Er bringt es doch vielleicht.
 Konstanze: In solcher Nacht und in der weiten Welt,
 Um Ende wär' der Abt nicht stark genug.
 Alessandro: Und stellt Euch vor, daß ich dies Mädchen wäre.
 Konstanze: Bist du es denn?
 Alessandro: Ich könnt's doch sein.
 Konstanze: Je nun,
 So gäb' ich mich und lehnte Kopf an Kopf. (Sie tut es)
 Alessandro: Doch wär' ich spröb' und rückte fort?
 Konstanze: So schläng' ich
 Den Arm um dich und hielte so dicht fest. (Sie tut es)
 Alessandro: Und wänd' ich mich mit Stämmen und mit Sträuben
 Nicht los?

Konstanze: So nützt' ich das und küßte dich.
 (Sie tut es; beide verharren lange in dieser Stellung)
Alessandro (steht auf und zieht sie empor):
 O welch ein wunderbarer Traum ist dieß!
 So war mirs einmal schon vor langer Zeit —
 Denn was man wünscht, das träumt man immer wieder.
Konstanze: Sag: welch ein Wachen nach so langem Schlaf!
 Ich halte dich, und meiner Wünsche Wunsch
 Umschling' ich so. Wie wäre das ein Traum?
Alessandro: Es ist, es ist. Laß mich die Lichter löschen;
 Sie wecken sonst uns auf, bevor es Tag.
 (Er tut es; Mondschein erfüllt das Gemach)
 Geträumte Lust ist süßer als erlebte,
 Doch gräßlich wie der Anblick eines Toten
 Ist aus dem Traum der Sturz zur Wirklichkeit.
Konstanze: Traum wars bisher, Nachtwandeln nur statt Leben.
 Jetzt ist es Tag. Sieh auf! Preß mich an dich,
 Fühl' meinen Atem, wie ich deinen fühle,
 Und küsse mich und jag' die Zweifel fort:
 Es ist kein Traum.
Alessandro: So ist's ein Märchen denn,
 Und du ein elfisch Wesen, eine Fee,
 Frau Venus selbst, aus ihrem Berg gestiegen,
 Um einen armen Menschen zu beglücken.
Konstanze: Du Unvorsichtiger! Man scheucht die Elfen
 Wenn man nach ihrem Namen forscht.
Alessandro: O schweig!
Konstanze: Du hast gefragt. So nimm die Strafe hin:
 Weißt du von einer nicht, die floh aus England?
Alessandro (ruhig): Du bist die Königstochter?
Konstanze: Ja, Konstanze,
 Prinzessin von Britannien — nur ein Mädchen,
 Das zitternd hängt in deinem Arm und glücklich.
Alessandro: Nun will ich nicht mehr klagen, will nicht mehr
 An Gottes Werk mit Wenn und Aber mäkeln.
 O sieh hinaus, dieß ist nicht mehr die Welt,
 In der mich Sehnsucht hin und wieder trieb.
 Wie hell umher, und ist doch Mitternacht!
 Stand je der Mond mit solchem Glanz am Himmel,
 Wie ein Demant auf einem Silberschild?
 Sind das die Täler, Hügel, Wald und Feld,
 Durch die ich leuchend zog vor wenig Stunden?
 Mir klingt im Ohr ein Brausen; ist's der Rhein,
 Der gestern noch des Weges schweigend floß,

Und heute schlägt er Wogen wie das Meer?
Oder sind Quellen in der eignen Brust
Mir aufgesprungen unter deinen Küssen
Und stürzen schäumend in das alte Bett
Und wecken Leben an den Ufern?

R o n s t a n z e: Still! (Pause; draußen singt eine Nachtigall)
Hörst du die Nachtigall? So klagt die Sehnsucht,
Die Angst der ungestillten Wünsche ruft
Mit solchen Tönen — aber uns laß schweigen.

Vorhang

Johann Arturs Traum / von Ludwig Biró

Johann Artur kam aus der Kadettenschule heim und stolzierte schon am ersten Tage durch die stillen Vorstadtgassen, wo ihn jedermann kannte. Dem Greisler an der Ecke erzählte er, daß er nächstes Jahr um diese Zeit schon Fähnrich sein werde, ein, zwei Jahre darauf schon Offizier; den Tischler, der vor seiner Werkstatt stand, grüßte er; und als dann der Polizeimann ihm zuerst salutierte, da ward er ganz glücklich und stolz, und lächelnd winkte er zu jedem Fenster hinauf, denn überall hatte er Bekannte. So verstrich der erste Tag. Am zweiten Tage aber wurde Artur zerstreut und melancholisch, abends wartete er nervös auf seine Mutter, und nach dem spätem Nachtmahl verfiel er mit gesenkten Augen und zusammengepreßten Lippen in hartnäckiges Schweigen.

„Was fehlt dir, Johann?“ fragte seine Mutter. Wenn sie zärtlich sein wollte, sagte sie immer: Johann — wie sie seinerzeit seinen Vater gerufen hatte. Sein Vater war ein Engländer; mehr konnte man über ihn nicht erfahren.

Johann Artur blickte schmollend auf, doch dann wich der Groll aus seinem Gesicht, und flehend sagte er:

„Ich möchte ins Theater gehen . . . Erlaube mir, ins Theater zu gehen!“

Jetzt wurde das Gesicht der Mutter starr und frostig.

„Nein, Johann Artur,“ sagte sie mit strenger Stimme, „daß nicht. Du weißt ja, daß es nicht sein darf.“

Johann Artur senkte das Haupt und war so traurig und war so schön in dieser Traurigkeit und ähnelte so sehr dem andern Johann Artur — über den man nur erfahren konnte, daß er ein Engländer war — daß es der Mutter plötzlich weich ums Herz wurde.

„Schau, Johann,“ sagte sie liebevoll, „daß ist unmöglich. Ich habe es dir ja schon erklärt, warum es unmöglich ist.“

„Aber Mama, alle meine Freunde gehen schon ins Theater. Und wenn du wüßtest, wie sehr auch ich mich sehne! Wie unendlich ich mich

sehne! Glaube mir, wenn ich im Institut bin, träume ich fast jeden Tag von dir. Ich sehe dich auf einer großen Bühne . . . Im Zuschauerraum sitzen tausend Menschen, und alle blicken auf dich . . . Du trägst ein rosafarbenes Kleid . . . Die Musik spielt und du singst . . . Ach, wenn du wüßtest, wie ich mich sehne, dich zu sehen"

Trozig zuckte er die Schulter.

"Und ich war noch niemals im Theater. Wie lange noch? Warum? Warum wohnen wir immer so weit entfernt vom Theater? Diese Leute hier wissen gar nicht, wer du bist. Sie wissen deinen Künstlernamen nicht. Und auch ich darf dich nicht sehen . . . Wie lange noch?"

"Johann," sprach die Frau zärtlich, "solange, bis du zwanzig Jahre alt bist. Bis dahin mußt du warten."

Johann tobte vor Zorn, dann warf er sich in einen Lehnstuhl und barg den Kopf in die Hände. Sie legte die Hand auf seine Schulter.

"Schau, Johann," sagte sie, "gräme dich nicht. Lieber zeige ich dir alle meine alten Photographien. Die Kritiken . . . Auch die Kränze . . . Und auch die Kostüme . . ."

Johann Artur rührte sich nicht.

"Johann," sprach die Mutter, "lieber singe ich dir die Serpolette. Oder Mamselle Mitouche."

Johann Artur zuckte die Achsel.

"Im Kostüm . . ." fügte sie hinzu.

Johann Artur hob den Kopf.

"Gut," sagte er leise.

Er begeisterte sich nicht mehr so dafür wie früher, doch wenigstens tröstete er sich. Sie ging ins andre Zimmer sich ankleiden, und Johann Artur blickte nachdenklich vor sich hin. Sie kam dann im Soldatengewand der Mamselle Mitouche aus dem anderen Zimmer und begann zu singen. Sie sang und spielte, zuerst aus dem dritten Akt, dann der Reihe nach alle Piecen der Operette. Johann Artur hatte sich ans Klavier gesetzt und begleitete sie — doch für einen Moment ruhten zeitweilig seine Hände auf den Tasten: so berauscht, glücklich und froh lauschte er dem Vortrag seiner Mutter. Sie schilderte das, was zwischen den einzelnen Lieder geschah, nur mit wenigen Worten; Johann Artur wußte all das bereits.

"Jetzt kommt die Szene mit dem Wachtmeister, dann das Duett"

Johann Artur rief nervös:

"Nein, nein, Mama, auch das Lied vom Regiment! Du darfst nichts auslassen"

Sie nickte lächelnd und begann:

"Der Hahn schon gekrähet hat —

Noch schläft die schläfrige Stadt"

Johann Artur sumnte berauscht mit ihr. Sein Gesicht war glühend, sein Auge glänzte, sein Herz pochte fast hörbar, tief und durstig holte er Atem — dann war das Spiel zu Ende. Das Stück war aus, die Frau ging müde ins andere Zimmer sich umkleiden, und Johann Artur saß matt und traurig vor dem plötzlich ausgefühlten, erkalteten Klavier. Herb und müde starrte er vor sich hin, dann sprang er plötzlich auf und blickte um sich, als fürchtete, daß jemand seine Gedanken gesehen haben könnte.

Aufgeregt schritt er durchs Zimmer. Die Mutter trat ein.

„Na, Johann, wars vorläufig genug?“

Johann Artur antwortete nicht auf diese Frage.

„Wie mag man dich angebetet haben,“ sagte er der Mutter mit stillem Entzücken, „als du noch diese Rolle spieltest.“

„Ja,“ antwortete sie, „man hat mich sehr gefeiert.“

„Und schreibt man jetzt wirklich keine so schönen Operetten mehr? . . . Und spielt man diese alten nicht mehr?“

„Nein,“ sagte seine Mutter hart. „Heute schreibt man lauter ecklige Stücke.“

„Aber du mußt auch in diesen großartig sein.“

Sie nickte lächelnd. Johann Artur zauderte ein wenig, dann fragte er:

„Welches ist dein Künstlername? . . . Sage mir wenigstens das.“

Sie wollte anfangs zornig werden; doch Johann Artur blickte sie mit flehenden Augen an — seine Augen glichen so sehr den Augen seines Vaters — da hätschelte sie seine Wange und verneinte lächelnd mit dem Kopfe:

„Sprechen wir von was anderem.“

Sie sprachen von anderem. Johann Artur forcierte die Sache nicht weiter; er plauderte ruhig, und als es soweit war, wünschte er folgsam gute Nacht. Im Bett blickte er häufig nachdenklich vor sich hin und schlief dann sehr spät ein.

Am nächsten Tage erwartete er ungeduldig den Abend und am Abend mit klopfendem Herzen die Stunde, wo seine Mutter von Hause fortzugehen pflegte. Es war schon sieben Uhr vorüber Aber Johann Artur wollte keinen Verdacht erwecken und verhielt sich darum still. Endlich blickte sie auf die Uhr.

„Himmel, ich verspäte mich,“ sagte sie.

Eilig gab sie Johann Artur einen Kuß, dann ging sie weg. Als sie aus dem Zimmer war, sprang Johann Artur auf. Er wartete eine Minute lang, dann eilte er zum Schrank und nahm seine Paradeuniform heraus. Rasch legte er sie an, dann den Mantel, den Ladgürtel mit dem Bajonett und hinunter auf die Gasse

Johann Artur wußte bloß, in welches Theater er wollte; zufällig hatte er einmal den Namen des Theaters auf einem Briefe seiner

Mutter gelesen. Doch weder wußte er, wo das Theater lag, noch wie er dorthin gelangen sollte. In den großen Ferien verbrachte er den Sommer mit seiner Mutter anderswo, und im Winter, wenn er für einige Tage nachhause kam, durfte er nicht allein in die Stadt gehen. Immer wieder mußte er fragen, verirrte sich und rannte schließlich drauflos.

Es war halb Acht vorüber, als er atemlos, mit hochgerötetem Gesicht vor dem Theater stehen blieb. Besorgt griff er in die Tasche nach seinem Gelde, dann fragte er hastig jemand, wo man Karten lösen könne. Lächelnd sah man ihn an und zeigte es ihm. Sein Geld reichte bloß für eine Galeriekarte, aber er überwand auch diese Beschämung, und endlich hatte er die Karte in seinen Händen. Er taumelte wie beläut über eine Menge Treppen, und mit sauselndem Schadel sank er schließlich auf seinen Platz nieder.

Das Orchester beendete eben die rauschende Overture, und der Vorhang ging in die Höhe. Johann Artur sah in den ersten Augenblicken noch gar nichts; der Zuschauerraum dünkte ihn ebenso wunderbar wie die Bühne, und erst als die im Zuschauerraum plötzlich entstandene Stille andauerte und auf der Bühne die Schauspieler sprachen und lachten, kamen und gingen, wurde es ihm klar, wo der Zuschauerraum aufhört und die Bühne anfängt. Sein Herz klopfte zum Zerspringen, doch seine Gedanken wurden nun schon klar; er neigte sich nach vorn, beobachtete mit gespannter Aufmerksamkeit den Trubel auf der Bühne und wartete bebend auf seine Mutter. Wie sie wohl sein wird? Ob sie das rosafarbene Kleid angelegt hat? In diesen schauerhaften modernen Stücken verlangt man nicht selten von den Schauspielerinnen sogar, daß sie halb angekleidet . . .

Auf der Bühne jagte ein Dichtwanst ein blondhaariges Mädchen. Das war interessant, aber nicht das Richtige. Dann wollte ein häßliches altes Weib einen jungen Mann küssen. Das war garnicht interessant. Dann kam eine brünette Frau in Anabentkleidung — großer Applaus empfing sie — und begann gleich zu singen. Das war schön; doch all dies war ja nur die Einleitung. Wo blieb denn seine Mutter?

Ungeduldig neigte er sich vorwärts: da begann das alte Weib, das häßliche alte Weib ebenfalls zu singen. Sie ahmte den Gesang des blondhaarigen Mädchens nach; ihr rotgeschminktes Antlitz nahm einen schmachthenden Ausdruck an; sie ließ die großen Federn auf dem Kopfe baumeln; schon beim ersten Laut, der aus ihrem Munde kam, lachte das Publikum.

Johann Artur blickte starr auf sie. Seine Augen traten aus den Höhlen, seine Lippen öffneten sich, und plötzlich legte sich eisige Kälte auf sein Herz. Die beiden Arme zog er an den Körper, gleichsam als wollte er sich vor irgend einem Schlage schützen; fröstelnd kauerte er sich zusammen, und langsam preßte er die eine Hand an den Mund, um

nicht laut aufzuschreien, nicht schluchzend aufzubrüllen. Dieses häßliche alte Weib war seine Mutter! Seine schöne Mutter! An die er jeden Tag im Institut dachte, die ihm manchmal ihre alten Photographien zeigte, und die er sich nachts in rosafarbenen Trifots träumte. Entsezt kauerte Johann Artur auf seinem Plaze, und leise ächzte er unter der Dual, die ihn erfüllte.

Der Akt war nun zu Ende. Die Leute applaudierten, dann begannen sie sich zu regen, das ganze Theater summite und surrte, und Johann Artur blickte mit gläsernen Augen und zitternd um sich. Er wäre am liebsten hinausgestürzt, davongerannt, doch er glaubte, daß jeder nur auf ihm blicke, und daß er sich wegen seiner Mutter schämen müsse. Er wartete den zweiten Akt ab. Der war noch schrecklicher. Johann Artur hatte das Gefühl, als ob sich ihm Herz und Magen im Leibe herumdrehte.

Am Ende des zweiten Aktes sprang er auf und rannte mit bleichem Gesicht, Schweißperlen auf der Stirne, hinaus. Wie geistesabwesend nahm er seinen Mantel aus der Garderobe, den Sadgürtel schlang er gar nicht um den Leib, sondern trug ihn nur so in der Hand, und gebrochen, beschmuht, erniedrigt, mit einer furchtbaren Uebelkeit kämpfend, stürzte er davon, hinaus.

Er rannte die Gasse entlang und wußte nicht, wohin. Dann blieb er stehen und wußte nicht, wozu. An der Donau angelangt, sann er darüber nach, ob er sich nicht hineinstürzen solle. Underthalb Stunden verstrichen, und er stierte noch immer so um sich, als ob sich die Welt plötzlich verändert hätte, als ob sie jammervoll, niederträchtig und unerträglich geworden wäre.

In seinem Herzen entstand plötzlich großer Zorn und wüthender Haß gegen seine Mutter. Seine Mutter hatte ihm nie gesagt, daß sie noch immer jene gefeierte Schauspielerin sei, die sie gewesen; aber sie hatte auch niemals das Gegenteil gesagt. Sie betrog ihn also; sie blieb für ihn die Primadonna, während sie auf der Bühne Oh Ekel, oh Schmach! Er preßte die Zähne zusammen, und in einer unbittlichen Entschlossenheit lenkte er seine Schritte heimwärts.

Seine Mutter war bereits zu Hause, und mit glücklichem Aufschrei eilte sie ihm entgegen und umarmte ihn.

„Johanny,“ rief sie mit Tränen in den Augen, „ich habe dich ja so gesucht! Wo warst du, um des Himmels willen?“

Johann Artur machte sich gewaltsam aus ihrer Umarmung frei und hastig stieß er die Worte hervor:

„Ich war im Theater. Ich habe dich gesehen!“

Die Frau senkte still das Haupt. In Johann Artur flammte der Zorn und die Verzweiflung auf. Er brach in Tränen aus und schrie es wild heraus:

„Wie häßlich du warst . . . wie eßlig! . . . Ich habe mich so geschämt . . .“

Leise trat die Frau zu ihm, doch Johann Artur drängte sie von sich.

„Eßlig warst du,“ wiederholte er schluchzend, „eßelhaft!“

Die Frau schwieg. Johann Artur blickte sie an.

„Du bist ein dummer Junge,“ sagte sie ganz leise. „Ich tue es ja für dich!“

In ihrem Gesicht lag so viel Schmerz, eine solche Trostlosigkeit, daß Johann Artur plötzlich aufhörte zu weinen. Er begriff nun alles, den ganzen, großen Heldenmut seiner Mutter. Einen Augenblick lang zögerte er noch, dann warf er sich seiner Mutter zu Füßen.

„Sei nicht böse,“ schrie er auf, „aber es war so entsetzlich.“

Seine Mutter strich ihm langsam über das Haupt und leise sprach sie:

„Ich weiß es. Ach, wie entsetzlich ist es erst für mich selbst! Aber ich muß es, Johann . . . für dich . . .“

Berechtigte Uebersetzung von Eduard Kadossa

Die verwaisten Kinder / von J. Schreyer

Wie eine silberne Saite jäh in den Wind gespannt,
So schwingen sie oft einer einsamen Stunde entgegen.
Nichts erhellt ihren schweigenden Mund;
Nur abgewandt

Fällt manchmal, wie singender Regen,
Ein Wort in die Angst ihrer Stille hinein.

Doch wenn eine Frage bang ihre Lippen durchwühlt,
Dann wellt nur ein leises Zucken ihr fahles Gesicht
Und schwirrend wie gleißendes Licht
Hebt ein Traum ihre Lider.

Und sacht gefühlt
Bebt noch manchmal ein Finger an ihrer Hand
Und tastet sich fühlend fort an des Traumes Band . . .

Man möchte mit ihnen durchziehen die Lande weit,
Man möchte forttrinken all' ihre Traurigkeit
Aus den suchenden Augen, die rastlos irren,
Um ihr banges Geschick aus dem Leid zu entwirren,
Das oft wie der Tod ihre kleinen Hände preßt . . .

Und man wünscht so zutiefst sie durch die Welt zu geleiten,
Um ihnen den Pfad des Alltags zu weiten,
Der gleich ihrer Seele, die einsam friert,
Weit, weit sich in Nebel und Nacht verliert.

Rundschau

Stuttgart

Vielleicht muß man mit dem, was das Stuttgarter Hoftheater diesen letzten Winter über im Schauspiel geboten hat, zufrieden sein. Vielleicht; so ganz sicher ist man nämlich nicht. Man hat freudig gejauchzt, und man hat böß geflucht. Und fragt sich nun fast ängstlich, ob die Vergnügen bloß Zufälle, oder aber die Lüderlichkeiten bloß der beim Flug unentbehrliche Ballast war.

Ein rundes Ja oder Nein gibt's nicht. Daß eine Mal ist's so, und daß andre Mal eben anders. Klar und froh wird man nie, da man keinen greifbaren Gedanken herausmerkt. Jetzt verspürt man Lust, um der beiden wahrhaftigen Taten willen, Eulenberg's 'Simsen' und Kysers 'Titus und die Jüdin', die hier ihre Uraufführung hatten, das langweilige Mittelmaß vieler anderer Abende zu verschweigen; und dann wieder ist gerade dieses so zäh und trüb und stark über einen, daß man zu ersticken meint.

Die Schuld fällt fast ganz dem Publikum zu. Die Stuttgarter, die sich gern als Großstädter fühlen, sitzen so gleichgültig und so urteilslos im Theater, wie ein Eskimo vor einer Flasche Wein. Ob die Kunst, die ihnen vorgesetzt wird, rein oder gepantscht ist, wissen sie so wenig wie dieser von seinem Wein. Es schmeckt ihnen halt, den Stuttgartern wie dem Eskimo, und wenn sie auch gerade darum als Kritiker von der geschwächtesten Munterkeit sind und, ohne von der Ferne zu

ahnen, was sie glauben, unermüdblich vom Himmel zur Hölle fallen, so klatschen sie eben am Schluß doch aus liebäugelnder Schmeichelei für einzelne Schauspieler, ob nun Lubliner's 'Glückliche Hand' oder Wedekind's 'Marquis von Keith' agiert wird.

Es ist klar, daß ein Hoftheaterintendant in einer solchen Stadt nur dann seines Lebens froh werden kann, wenn er seinen literaturfördernden Wirkungsbereich zehnmal überschätzt. Wenn er den unerschütterlichen Glauben in seiner Brust nährt, daß eine Uraufführung, die er mit gutem Gewissen herausgebracht hat, nicht nur seiner Stadt und dem ganzen Lande zur Ehre gereicht: daß er vielmehr dem dramatischen Schaffen seiner Zeit als ein weitblickender und froher Befenner wacker geholfen hat, ohne daß man's eigentlich von ihm erwarten konnte. Was übrigens manchmal sogar zutrifft. Dazu gehört freilich der verzweifelte Ernst eines Narren aus bewußter Wahl. Aber zwanzig Jahre balanziert keiner so leicht auf dem hohen Seil, und so lange ist Exzellenz Butliß jetzt unser Intendant. Er hat wohl viel unbedenklichen Mut und jetzt auch einen tüchtigen Dramaturgen, Herrn Doktor Walter Bloem, nicht aber, wie dieser, die rücksichtslose Begeisterung, die schließlich allein den apathischen Un dank des Publikums auszunützen weiß. Nämlich so: Da jede Premiere, wenn es nicht gerade 'Glaube und Heimat' ist, hier eine Masse Geld kostet, ist

es gleichgültig, ob man sich mit Otto Ernsts widerlicher Hoheme-Fakerei beschmuht, oder zum offenen Bekenntnis einen Stern vom Himmel herunterholt. An die Sterne freilich muß man glauben.

In die eine Schale müssen wir weiterhin all die mehr oder minder unnötigen Versüchlein werfen, die da mit einem ehrsamem Aufwand an Zeit und Geld hauptsächlich und staatsaktionsmäßig herausgepuht als ‚Premieren‘ vorgeführt wurden: der neue Thoma und Ottomars Enkings ‚Kind‘; Dauthendorns ‚Spielereien einer Kaiserin‘ und Holms ‚Hundstage‘; Gavaults ‚Chocoladenmädchen‘ und Levekovs ‚Bogen des Philoktet‘; Jacobhs ‚Ehe‘ mit dem Ausrufezeichen und Hardts ‚Gudrun‘. In die andere Schale mag man Shaws ‚Candida‘ werfen; man hat den Iren hier immer hochgehalten, und dieses Stück mußte man schon Raoul Wallas wegen spielen, dessen Marchbanks in der Sehnsucht aller, die ihn gesehen haben, leben bleiben wird. Auch an Strindberg hat man erstmals zu tasten gewagt (‚Ostern‘), als er schon im Sterben lag, aber doch noch vor seinem Tode; und dann ließ man gar noch Wedekind, wohl mehr aus guter Laune und Nührung denn aus Ueberzeugung, mit seiner Tilly zum ersten Mal durch den Königlichen Reifen springen. Zu Schnitzlers Fünzigstem wollte man sich mit einer halb aus Verbheit, halb aus Zimperlichkeit zusammengerührten Aufführung des ‚Weiten Lands‘ verdient machen, und hat ihn dann einige Wochen darauf aufs schwerste beleidigt, indem man ihm Fulda aus demselben Anlaß mit einem

seiner verschimmelten Schwänke zum Kollegen setzte.

Die Leistungen der Regie und der Darsteller geben den einzelnen Nummern ihr Gewicht. Die größte Sünde hat man bei Anfers ‚Titus‘ begangen, den man von Herrn Hofrat Meerh so nebenbei geschwind in eine langweilige Schablone zwingen ließ: So ein junger Dichter soll froh sein, daß überhaupt ein Hoftheater ihm die Ehre antut! Jammerschade wars um den Abend. Klopsenden Herzens mußte man zusehen, wie gönnerhafte Gleichgültigkeit heißes Leben zu schönen Worten und dekorativen Gesten gefrieren lassen kann. Und dieselbe Bühne hatte ein Vierteljahr zuvor Eulenbergas ‚Simson‘ aus seinem chaotischen Dunkel zur erschreckbar betörenden Unentrinnbarkeit eines ewig nahen und ewig fernen Schicksals zu erlösen gewußt. Damals freilich stand Walter Bloem hinter den Kulissen, und Egmont Richter und Frau Pfeiffer-Hofmeister bebten vor künstlerischer Lust.

Dann muß man noch Intendantzrat Stephanhs immer solider, geschickt und energisch angefaßter Aufführungen gedenken. Er erreichte sogar eine einfache, selbstverständliche Größe, einen klaren, hoheitsvollen Stil für Hebbels ‚Herodes und Mariamne‘; und eine innere Lebendigkeit für Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘. Unser Küchenjunge heißt Junder.

Gegen diese beiden wahren Vergnügen fallen die Versuche an zwei anderen Klassikern ab, weil ihre Regiegeheimnisse dunkel blieben: Calderons ‚Richter von Zalamea‘ und Shakespeares ‚Coriolan‘; dieser, trotz Frankes erstem Bürger, jener, trotz Hof-

meisters Versuch, auf seine eigenen Schultern zu steigen.

Da im Herbst die neuen Häuser eingeweiht werden, soll jetzt nicht auf die Wage gesehen werden: Vita nuova . . . Wir bekommen ein kleines Haus für das Seelendrama, das Lustspiel und Mozart, und ein großes Haus für alles, was Ausstattungen und Massen braucht. Mit großem Klimbim und Tschingdara, Strauß-Hofmannsthal-Uraufführung durch Reinhardts Ensemble und andre Berliner, Rosstand-Uraufführung, Thoma-Uraufführung, szenischer Darstellung von Schillers Glocke und so weiter. Wenns die Stuttgarter wachrüttelt, soll uns nichts zu laut sein.

Hermann Missenharter

Goethefestspiele in Düsseldorf

Das muß man den Düsseldorfern lassen: sie sind ein theaterfrommes Völkchen. Gläubig nehmen sie die fragwürdigen Offenbarungen der Dumontschen Sachwalter hin, und gläubig rutschen sie vor Max Grubes Regiekünsten auf den Knien, als hätten sie alle den Antimodernisteneid der Hoftheater geleistet. Die seltene Begeisterung, mit der sie selbst an schönen Sommerfeiertagen zu Ibsen, Kleist und Schiller fluten, verdiente von hüten wie drüben bessern Lohn, als eine blutige Bühnenhinrichtung von „Peer Gynt“ und Mißvorstellungen Schillerscher Dramen. Max Grube hat eine tragikomische Ähnlichkeit mit dem von ihm herausgebrachten Wallenstein: „Von falschen Freunden (die er gastieren läßt) kommt sein ganzes Unheil“; eine Hofschauspielerin „schmiß“ ihm als Marthe Rull mühelos den „zer-

brochenen Krug“, Herr Zimmerer gar die ganze Wallenstein-Trilogie. Auch Sommerstorffs Friedland können nur noch Freundesaugen bewundern und Freundeslippen rühmen.

Der Fall Grube liegt nicht einfach. Zweifellos war unser berliner Königliches Schauspielhaus unter seiner Leitung kunstgemäßer und fortgeschrittener als heute, spielte besser und häufiger als heute Shakespeare, Hebbel, Ibsen, Hauptmann. Auch in Düsseldorf spürte man da und dort Bereicherung, eigenes Wollen, frische Säfte. So bei den heldischen Choren von Ernst Hart aus Riga, bei den jugendlichen Enthufasteten Delius und Ebert, bei dem vollblütigen Naturburschen Hermann Thimig, bei Walter D. Stahls interessant stilisierten Figuren, bei Hans Siebert und Ernst Legel, die mit einer geradezu fanatischen Natürlichkeit die übrigen Halbnaturen an den Pranger stellten. Trotzdem waren es diese Halbnaturen, die den Charakter der Aufführung bestimmten. Einundzwanzig Akte Wallenstein, Maria Stuart und Jungfrau von Orleans spielten sich im gleichen „klassischen“ Tempo dahin. Ohne daß es die Kunst eines Liebermann entschuldigt hätte, stimmten auch die Dekorationen in diesen Chorus ein: Lust- und Zimmersofitten bammelten, Kulissen wadelten wie Lämmer-schwänzchen, und der Himmel hatte eine Naht. In Gozzis Schillers „Turandot“ bekam die Regie plötzlich moderne Gelüste und ließ „vor Vorhängen“ spielen. Wenn man dann wenigstens bei den offenen Verwandlungen die seitlich geteilten Vorhänge auch seitlich gerafft, nicht senkrecht emporgezogen hätte!

Und wenn man nicht außer den Vorhängen noch Bogen und Versatzstücke und außer all dem imaginären Kram noch einen realen, chinesisch sein sollenden Bühnenrahmen verwendet hätte, der für die Spieler besten Falls Hintergrund oder völlig Luft, niemals aber Rahmen war und sinn- und bodenlos — die untere Leiste fehlte — im Raume blieb! Es hätte nur eines bescheidenen Einfalls bedurft, die Funktionen dieses unmöglichen Rahmens und der unchinesischen Vorhänge durch echt chinesische hängende Tapeten zu substituieren. Doch die Regie hatte ein für alle Mal auf reformierende Ideen großmütig Verzicht geleistet. Technisches hingegen war glücklich gemeistert: Beleuchtungen fein getönt, Lichter witzig angebracht und die Massen ausgezeichnet bewegt und beherrscht. Es ist Charakteristikum Grubescher Regie, daß man erst an sie glaubt, wenn der ungeschulte Haufe auf die Bühne strömt. Dann erst erwacht die schlafende Szene. Züge festlich geführt, Scharen aufge-

peitscht, Gewirr gestiftet, Schlacht, Gegenwehr und Flucht glaubhaft und stimmungstark dargestellt: dies ist, wie schon in der berliner Zeit, auch heute noch des alten Weiningers Force.

Als Darsteller hat Grube in Düsseldorf gelernt, sich zu bescheiden. Alte ‚Glanzrollen‘ überläßt er seit Jahren andern. Feuer begnügte er sich mit der komischen Charge des Chinesenkaisers, in der er eine sehr gelungene Figur machte. An einem schauspielerischen Clou fehlte es in diesem Jahr. Else Wohlgemuts künstlerische Grenzen zeigten sich in ihrer protestantisch kühlen Jeanne d'Arc, und Gerasch brachte für seinen Mortimer zwar reichlichen Schwung, doch allzu wenig an seelischer Differenzierung mit.

Düsseldorf, was meinst du: sind es wirklich Festspiele, die da der rheinische Goetheverkehrsverein zusammenbringt? Musteraufführungen? Höhenkunst? Oder glanzvolle Vereinsvorstellungen mit großen Namen??

Adrian Aleppe

Aus der Praxis

Das Theatergeschäft

Herr Curt Kraak schreibt:

In der letzten Nummer der ‚Schaubühne‘ erwähnt Herr Max Epstein mein Lustspiel ‚So'n Windhund‘ und sagt gelegentlich der Aufführung des Stückes am Lustspielhaus in Berlin:

Dieses hübsch. Stück hat das Schicksal, daß sein geschäftlicher Erfolg der Einwohnerzahl der Städte, in denen es gespielt wird, umgekehrt proportional ist.

Gerade das Gegenteil ist der Fall. ‚So'n Windhund‘ ist gegeben worden und zwar en suite: in Bremen 30 mal, in Düsseldorf 85 mal, in Köln 30 mal, in Leipzig 30 mal und wird dort mit Herrn A. Frank als Gast täglich weitergespielt; in Berlin ist die sechzigste Aufführung gewesen, und ‚So'n Windhund‘ wird am ersten September im Lustspielhaus wieder aufgenommen.

Die Direktion des Thalia-theaters schreibt:

In der letzten Nummer der 'Schaubühne' veröffentlichen Sie einen Artikel von Max Epstein über die Einnahmen der Berliner Theater. In diesem Artikel wird ausgeführt:

Das Thalia-theater hatte mit Gilberts Posse 'Autoliebchen' einen Erfolg, der den der 'Polnischen Wirtschaft' bei weitem nicht erreichte. Die Tageseinnahmen waren wohl zunächst sehr groß: sie überstiegen in den ersten beiden Monaten durchschnittlich die Summe von zweitausend Mark. Nachher trat jedoch ein so starker Rückschlag ein, daß die Posse zu Anfang der nächsten Saison durch ein anderes Werk des gleichen Komponisten ersetzt werden wird.

Die Ausführungen und Angaben über den Erfolg und die Einnahmen der Posse 'Autoliebchen' entsprechen nicht den Tatsachen und entbehren jeder Grundlage. 'Autoliebchen' erzielte vom Tage der Premiere, vom 16. März bis zur hundertsten Aufführung am 26. Juni 1912 ausweislich unserer kaufmännisch geführten Bücher eine Einnahme von Mark 223 007.75, also eine Durchschnitts-Einnahme von Mark 2230.— für jede Vorstellung. Auch der Vergleich mit der 'Polnischen Wirtschaft' ist falsch. Diese Posse erzielte in den ersten hundert Aufführungen eine Einnahme von Mark 182 938.60, also eine Durchschnitts-Einnahme von Mark 1829.39 für jede Vorstellung. Die Tages-Einnahmen von 'Autoliebchen' sind also im Durchschnitt noch um etwa 400 Mark größer als die der 'Polnischen Wirtschaft'. Schließlich ist es unwahr, daß 'Autoliebchen' zum Beginn der nächsten Saison am 5. August durch ein anderes Stück ersetzt werden wird: 'Autoliebchen' bleibt auch über den 5. August hinaus auf dem Repertoire.

Dazu schreibt Max Epstein:

Mit Herrn Kraak freue ich mich, daß sein Schwanz so gut geht. Er sollte aber wissen, daß man unter geschäftlichem Erfolg eines Stückes nicht nur die Zahl der Aufführungen versteht. Vielleicht ist ihm auch bekannt, daß Köln mehr Einwohner hat als Düsseldorf, und daß man selbst schlechtere Stücke in Berlin länger spielt als gute in Hohenhausen.

Vom Thalia-theater hatte ich erwähnt, daß die Tageseinnahme von 'Autoliebchen' in den ersten beiden Monaten durchschnittlich die Summe von 2000 Mark überschritten habe. Die Direktion des Thalia-theaters erläßt nun eine Berichtigung, aus welcher sich ergibt, daß die ersten drei Monate eine Durchschnittseinnahme von täglich 2230 Mark gehabt haben. Wie so also von mir etwas Unrichtiges gemeldet worden ist, verstehe ich nicht recht. Ich habe fast genau berichtet, daß sich die tägliche Durchschnittseinnahme zuerst auf über 2000 Mark gehalten hat, und daß nachher ein Rückschlag eingetreten ist. Es entsprechen nämlich hundert Aufführungen auch nur einer Zeit von etwa drei Monaten. Nun wird aber die Direktion kaum behaupten wollen, daß zwischen der fünfzigsten und der hundertsten Aufführung die Durchschnittseinnahme noch über 2000 Mark täglich gewesen ist. Diese Zahl ist vielmehr lediglich dadurch zu erklären, daß, wie ebenfalls von mir schon angegeben wurde, die ersten Einnahmen sehr hoch gewesen sind und natürlich einen guten Durchschnitt für einige Zeit geschaffen haben. Es ist auch unverständlich, wie bestritten werden kann, daß etwa nach dem zweiten Monat ein starker Rückschlag in den Einnahmen eingetreten ist. Das ist einfach gar nicht zu leugnen. Es ist weiter recht bedenklich, zu behaupten, daß die Posse 'Autoliebchen' besser geht als die 'Polnische Wirtschaft'. Daß gerade die ersten drei Monate bei der 'Polnischen Wirtschaft' schlechter waren, liegt einfach daran, daß der Komponist Gilbert zu Beginn der 'Polnischen Wirtschaft' ein fast unbekannter Mann war, und daß man, weil man den Erfolg noch nicht ahnte, verschiedene Vorstellungen billiger verpachtet hatte. Diese Momente waren aber bei der zweiten Saison behoben und bewirkten gerade hier zunächst starke Ein-

nahmen. Es wird sich ebenso als richtig erweisen, daß, wie ich sagte, zu Anfang der neuen Saison ein anderes Werk gegeben werden wird. Daß ich mit dem Anfang der Saison natürlich nicht den fünften August meine, sondern etwa den September oder Oktober, ergibt sich von selbst. Ich werde ja Gelegenheit haben, im Herbst die Richtigkeit meiner Meinung vom Publikum nachprüfen zu lassen.

Jeder, der mein Buch über das Theatergeschäft oder die Aufsätze in dieser Zeitschrift gelesen hat, wird mir zugeben, daß ich lediglich im Interesse der Gesundung des Theatergeschäfts und in niemandes Diensten schreibe. Auch Unternehmungen, die mir nahe stehen, kritisiere ich vom geschäftlichen Standpunkt genau so deutlich, wie Unternehmungen, die mir fern stehen. Ob dem einen oder andern meine Veröffentlichungen nicht angenehm sind, geht mich nur insoweit an, als ich nicht beabsichtige, irgend ein Theater, das der Entwicklung fähig ist und einen gesunden — einen gesunden! — Faktor im Bühnenbetrieb bedeutet, zu schädigen. An der Zuverlässigkeit meiner Nachrichten wird aber kaum zu zweifeln sein. In Fällen, wo ich ausführlichere Zahlen gebe, sind mir diese entweder aus eigener Wissenschaft bekannt oder in glaubwürdiger Weise von der Direktion mitgeteilt worden. Es scheint aber, daß gerade mein letzter Bericht an den zwei Stellen nicht erfreulich gewirkt hat, wo er eigentlich hätte angenehm berühren müssen. So ist mir von einer anderen Direktion berichtet worden, daß sie mit der Veröffentlichung einiger Zahlen nicht einverstanden sei, obwohl mir diese Zahlen von dem stellvertretenden Direktor des Theaters nach meiner Mitteilung, daß ich sie für diese Zeitschrift verwenden würde, angegeben worden. Der zweite Fall ist die Direktion des Thalia-theaters. Sie berichtigt etwas, was in Wahrheit meine Mitteilungen bestätigt. Herr Direktor Aren hätte tatsächlich leicht ein Philosoph bleiben können. Die Nachrichten, die ich veröffentlicht habe, sind mir aus sehr zuverlässiger Quelle gekommen: sie sind mir nämlich von ihm selbst an der Hand seines kaufmännisch geführten Notizbuches gegeben worden. Er kann sich also nicht zu sehr darüber ärgern, daß ich an dem nachhaltigen Erfolg des 'Autoliebchen' zweifle, und er kann sich dabei beruhigen, daß ich ihm aus vollem Herzen wünsche: ich möchte mich in meiner Beurteilung irren. Zu berichtigen gab es jedenfalls gar nichts.

* * *

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Felix Josty: Zur linken Hand, Drei Akte aus dem Leben einer Dame. (Eduard Bloch)

Franz Xaver Rappus und Kurt Robitschek: Der Liebeskönig, Dreiaktige Komödie. (Wilke & Alten)

Ernst von Wolzogen: Eine fürstliche Maulschelle, Fünfaktige Komödie.

Unnaßmen

Eugen d'Albert: Liebesketten, Oper, Text nach einem Drama von A. Guimera. Dresden, Hofoper.

Emanuel von Bodman: Die

heimliche Krone, Schspl. Karlsruhe, Hofth. (Afa)

Hans Frand: Der Herzog von Reichstadt. Schwerin, Hofth. (Oesterheld & Co.)

Herzog Heinrichs Heimkehr. Hamburg, Deutsches Schsplhs. (Oesterheld & Co.)

Boleslav Gorczynski: Morast, Schspl. Almenau, Kurth.

Julius Hörmann: Es waren zwei Königsfinder, Märchen in einem Vorspiel und fünf Akten. Bernburg, Viktoriath. (A. B. Schön)

Carl M. Jacoby: Das Rätsel: Weib! Dreiaktiges Drama. Grefeld, Stadtth. (Arion)

Max Mar: Sündige Liebe, Se-

bensbild in vier Akten. Bremen, Thalath. (A. B. Schön)

Karl Ohnesorg: Fräulein Frau, Operettenlustspiel, Text von Bruno Beder. Dresden, Residenzth.

Koda Koda und Gustav Reprint: Die Sklavin aus Rhodus, 1stpl. München, Schöplth.

Max Schach und Rudolf Schwarzkopf: Der erste Liebhaber, Dreiaktige Komödie. Brandenburg, Stadtth.

Lothar Schmidt: Die Venus mit dem Papagei, Komödie. Düsseldorf, Schöplth.

Uraufführungen

28. 6. Hanna Mademacher: Johanna von Neapel, Vieraktiges Drama. Leipzig, Stadtth.

8. 7. R. v. Bühne: Wer zuletzt lacht, Vieraktiges 1stpl. Friedrichroda, Kurth.

6. 7. Frits Ernst: Retraite! Schöpl. Elster, Kurth.

Jubiläen

Der liebe Augustin: 150, Berlin, Neues Th.

Die fünf Frankfurter: 200, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Neue Bücher

Müller-Söllner: Die Register der menschlichen Stimme — Erscheinungsform, Bedeutung, Behandlung. Darmstadt, Arnold Bergsträßer. 24 S. M. —.80.

Dramen

J. M. Horand: Henning Strobart, Stadthauptmann von Halle, Fünfaktiges Trauerspl. Leipzig, Ferdinand Münster. 87 S.

Emil Rießer - Basel. Prinz Mensch, Mysterium in dramatischer Form in vier Akten. Leipzig, Zenienverlag. 167 S.

Zeitschriftenchau

Gerhard Amundsen: Dekorationskunst und Inszenierung. Bühne und Welt XIV, 19.

Julius Bab: Der junge Rainz. Gegenwart XLI, 27.

Nebenrollen. XII.

Mirza. Der neue Weg XLI, 27.

Sion Feuchtwanger: Shylock auf der Bühne. Zenien V, 5.

Lucia Dora Frost: Strindberg. Neue Rundschau XXIII, 7.

Maximilian Harden: Webekind-Spiel. Zukunft XX, 38.

Karl Jünger: Der Komponist Peter Cornelius als Dichter. Der neue Weg XLI, 26.

Hans Land: Lubwig Fulda. Reclams Universum XXVIII, 40.

Richard Graf du Moulin-Edart: Die münchener Hoftheater. Bühne und Welt XIV, 19.

Egon Rosca: Moderne Schmierer. Theater III, 21.

Hunold Straßsch: Mortimer. Der neue Weg XVI, 27.

Eduard Thoma: Ueber Jaques Dalcroze, Rhythmik und Hellerau. Gegenwart XLI, 27.

Unterricht

Frau Grete Wartenberger-Mauthner, geprüfte Lehrerin der Methode Jaques Dalcroze, beginnt am 15. September im Kunstsalon Keller & Reiner, Berlin, Potsdamer Straße 118b, Kurse für Rhythmische Gymnastik, Gehörbildung und Improvisation: I. für Kinder von fünf bis sieben Jahren, II. für Kinder von acht bis vierzehn Jahren, III. für Erwachsene. Damit Freunde der Methode Dalcroze Gelegenheit haben, den Unterricht kennen zu lernen, werden in der Zeit vom 15. September bis 1. Oktober eine Anzahl Stunden gegeben, zu denen auf Wunsch Einladungen ergehen.

Die Nummern 30 und 31 erscheinen als Doppelnummer am 1. August

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G.m.b.H., Berlin SW

Die Schaubühne

viii. Jahrgang / Nummer 30/31
1. August 1912

Theater und Prostitution /

von Gerhard Kornfeld

Daß zwischen beiden intime und vielfältige Beziehungen bestehen, weiß jeder, der sich mit diesen Gebieten menschlichen Lebens — gleichgültig, ob vom Standpunkt der Kunst oder des Geschäfts aus — beschäftigt hat. Dennoch finden sich in den bis heute vorliegenden Schriften, seien ihre Autoren Aestheten oder Nationalökonomen oder Sexualpsychologen, kaum mehr als dürftigste Andeutungen. Schiller, dem die idealistische Weltanschauung nie den scharfen Blick des Anatomen trüben konnte, hat dem „deutschen Theater“ seiner Zeit diesen Fluch entgegengeschleudert: „Solange die Schlachtopfer der Wollust durch die Töchter der Wollust gespielt werden, solange die Szenen des Jammers, der Furcht und des Schreckens mehr dazu dienen, den schlanken Wuchs, die netten Füße, die Grazientwendungen der Spielerin zu Markte zu tragen, mit einem Wort: solange die Tragödie mehr die Gelegenheitsmacherin verwöhnter Wollüste spielen muß, solange das Schauspiel mehr dazu gebraucht wird, . . . das große Heer unsrer süßen Müßiggänger mit dem Schaume der Weisheit, dem Papiergeld der Empfindung und galanten Boten zu bereichern, solange es mehr für die Toilette und die Schenke arbeitet: solange mögen immer unsre Theaterschriftsteller der patriotischen Eitelkeit entsagen, Lehrer des Volks zu sein.“ Aber auch Schiller hat die tieferen Gründe der hier bestehenden Zusammenhänge nicht gekannt oder wenigstens nicht erörtert.

Eine flüchtige psychologische Betrachtung zeigt schon, daß zwischen der Schauspielkunst und der gewerbsmäßigen Liebeskunst, der höchsten Stufe der Prostitution, Verwandtschaft bestehen muß. Schauspielkunst ist Vergegenständlichung seelischer Vorgänge, ist seelische Prostitution. Gewerbsmäßige Anzucht ist Vor Spiegelung seelischer Vorgänge, ist körperliche Prostitution. Das Ideal der Prostituierten ist darum nicht Wedekinds Lulu, der weibliche Casanova, sondern seine Effie von Wet-

terstein, die Edelhure, die nie versagt — bis zu dem Augenblick, wo der Uebermilliardär Eschamper, der psychologisch arbeitende Jack the Ripper, sie geistig lustmordet. Die Tätigkeit der Prostituierten richtet sich auf die Herstellung eines Verhältnisses, das seinem Wesen nach auf Unbeständigkeit und innere Verlogenheit der verbindenden Kräfte angelegt ist: für sie also wird das Komödie-spielen-können geradezu unerläßliche Vorbedingung. Aber gehört darum auch für die Schauspielerin das Sich-prostituieren-können zu den unentbehrlichen Grundlagen ihres Berufs? Daß für eine Frau, die sich täglich vor den Augen und Ohren von Hunderten ihr völlig Fremder geistig ausleben darf und muß, allmählich viele psychologische Hemmungen der Scham und des Vorurteils fortfallen, daß sich ihre Neigung zur körperlichen Hingabe rasch steigern wird, ist leicht verständlich. Von der häufigen Hingabe an mehrere Männer aber bis zur gewerbsmäßigen pflegt es nicht weit zu sein, um so weniger weit, je mehr materielle Motive in der gleichen Richtung wirken. In Rickelt's Buch 'Schauspieler und Direktoren', in Lepel's Broschüre 'Prostitution beim Theater' und in Pfeiffer's 'Theaterelend' findet man das in dieses Kapitel gehörige Material von Tatsachen und Zahlen. Die fürchterliche Angst des Spießers vor dem Beruf der Komödiantin hat hier eine starke Wurzel.

Der tiefste innere Zusammenhang aber scheint mir in folgendem zu bestehen. Prostitution und Schauspielerei neigen dazu, höchste menschliche Werte, Betätigungen und 'Entladungen' zum Handwerk zu degradieren. Der Geschlechtsakt wie jede künstlerische Betätigung sind typische Befriedigungen des Detumescenztriebes. Sie werden, ihrer Natur nach, nicht als Arbeit und Last, sondern als Lust empfunden. Und doch betrachtet zweifellos das Straßenmädchen so gut wie der Schmierentkomödiant seine Leistungen als Arbeit, durchweg nur als Arbeit. Womit zwar für den von mir behaupteten Zusammenhang noch nichts bewiesen wird, da 'Krämerseelen' zu jeder Zeit den Künstlern ins 'Handwerk' gepfuscht haben. Die besondere Bedrohung für die Schauspielkunst durch die Prostitution scheint mir nun — von allem Materiellen abgesehen — darin zu liegen, daß die Dirne eine raffiniert ausgebildete Technik mitbringt dafür: eine Last zu empfinden und Lust vorzutäuschen. Nur so ist zu begreifen, daß sich häufig die breite Masse der Theaterbesucher von einer hundeschmäuzigen Kokotte falsche Gefühle vorspiegeln läßt. Der Theaterkenner allerdings dürfte — trotz vielen mehrdeutigen Zwischenformen — die Bühnenkünstlerin, die sich gelegentlich, aus Not oder Neigung oder aus beiden Gründen, prostituiert, von der horizontal Erwerbstätigen, die gelegentlich, aus Eitelkeit oder zur Erleichterung ihres Geschäfts oder aus beiden Gründen, zum Theater geht, leicht unterscheiden. Für jene wird stets die künstlerische Karriere, für diese der Gelderwerb die Haupttriebkraft sein.

Man mag diese psychologischen Begründungen für richtig halten oder nicht: die praktische Verquickung von Theater und Prostitution besteht. Daran wird keiner zweifeln. „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!“

Die Prostitution kommt dabei sicherlich nicht zu Schaden. Das „Liebeshandwerk“ wird ja meist — und besonders in Norddeutschland — mit einer für die Nachfragenden geradezu beschämenden Plumpheit und Roheit ausgeübt; innerhalb des Theaterlebens pflegt es wenigstens einigermaßen graziöse Formen anzunehmen. Für die Bühnenkunst aber bedeutet diese Entwicklung eine schwere Gefahr. Nicht, als ob es irgendwie bedenklich wäre, daß temperamentvolle Schauspielerinnen ein intensiveres Liebesleben führen als andre Frauen. Die Sexualität ist vielmehr die unentbehrliche Grundlage ihrer Kunst. „Die Schauspielerin spielt aus dem Geschlecht. Was Hohlköpfe für den Ausfluß der Seele halten, die sie schon spüren, wo leise gesprochen wird, ist also die schauspielerische Sublimierung der Metritis“, sagt Karl Kraus. Aber gerade darum kann die Prostituierte, deren Gewerbe ja auf der Abtötung aller weiblichen Triebe beruht, nie und nimmer Künstlerin sein. „Die Schlachtopfer der Wollust“ finden durch „die Töchter der Wollust“ keine künstlerische Formung.

Auf dreierlei Art scheint mir die moderne Schauspielerin in die Sadgasse der Prostitution gepreßt zu werden. Von der ersten Art sagt Rickelt: „Beim Theater führt der Weg zum Engagement oder zu einer guten Rolle und damit zu einer Karriere häufig durch das Schlafzimmer der Direktoren und Regisseure. Nicht alle, aber viele, unendlich viele Direktoren, vom Intendanten eines Hoftheaters bis herab zum wandernden Schmierendirektor, glauben ein verbrieftes Recht zu besitzen, bei der ihnen wohlgefälligen Schauspielerin das *jus primae noctis* in Anspruch nehmen zu dürfen.“ Ursachen: Der Wunsch der genannten Herren, auf Kosten des Theaterbudgets ihr Konto für Geschlechtsbedürfnisse zu entlasten; die psychologische Veranlagung der Schauspielerin und ihre materielle Lage, die diesem Wunsche entgegenkommen. Wirkung: Die Schauspielerinnen werden nach ihren körperlichen Qualitäten und nach ihrer Geneigtheit, sie ihren Vorgesetzten zur Verfügung zu stellen, ausgewählt und beschäftigt.

Die zweite Art: der kontraktmäßige reiche Liebhaber. Er steht „zwischen den Zeilen“ aller Kontrakte unter dreitausend Mark, und das sind sicherlich fünfundsiebzig Prozent aller bestehenden, in denen die Lieferung der gesamten Bühnengarderobe von der Künstlerin gefordert wird. Lassen sich demnach die meisten Direktoren die Kostüme ihrer Schauspielerinnen durch deren Kavaliere bezahlen, so gibt es Theater, besonders Sommerbühnen, deren Haupteinnahmequelle die teuren Logen sind, die durch Vermittlung der weiblichen Mitglieder an zahlungsfähige „Theaterfreunde“ vermietet werden. Darüber sagt

Ridelt: „Nicht der Kunst, des Geschäfts wegen wird die ‚Weiblichkeit‘ des zu engagierenden Mitglieds bewertet. Nähert sich damit aber der Leiter einer Bühne nicht der Sphäre einer Animierkneipe?“ Die krassste Variante ist wohl die, daß ganze Theater materiell vollkommen auf die Einschüsse der Herren Liebhaber gestellt werden. Ist also auch nicht jeder Theaterdirektor so ehrlich wie Jolas Bordenave, der sein Theater ein Bordell genannt wissen will, so sieht es doch bei manchem nicht viel besser aus. Und diese Auffassung vom Theater als einer öffentlichen Anstalt scheint bis in die höchsten Kreise ihre Anhänger zu haben. Ursachen: Die Oberflächlichkeit des Publikums, dessen weiblicher Teil besonders im Theater nur ein lebendes Modejournal erblickt, und die demgegenüber wenig standhafte Gesinnung der Herren Direktoren. Wirkung: Die Schauspielerinnen werden nach ihrem Kostümfond oder nach ihrer Fähigkeit, durch sexuelle Reize Lebewelt anzulocken, ausgewählt und beschäftigt.

Die dritte Art? Georg von Dahlen nennt in seinen Aufzeichnungen über die europäische Gesellschaft die im Dienst der Demimonde stehenden Journalisten ‚Preß-Fridoline‘, weil sie „ihre Feder nicht sowohl mit Dukaten als mit mehr oder minder beneidenswerten Schäferstunden in vornehmen Boudoirs bezahlt zu wissen lieben“. Die Theaterdemimonde, die auf diese Weise einflußreiche Beziehungen zur modernsten Großmacht unterhält, findet sich besonders in Paris. Aber auch bei uns kann man schon Ähnliches beobachten: zum Beispiel eine Beeinflussung der Kritik in Kombination mit der ersten oder der zweiten Art. Also: ein mächtiger Theaterpascha lanciert mit Hilfe der ihm verbündeten Presse seine Schützlinge. Oder eine Schauspielerin steht direkt in einem nahen legitimen oder illegitimen Verhältnis zu dieser oder jener Redaktion. Ursachen: Urteilslosigkeit und Gleichgültigkeit des Publikums und der hierdurch ins Ungemessene steigende Einfluß der Presse, gerade in Theaterangelegenheiten, wo jede kontrollierende höhere Instanz fehlt; mangelhafte Menschen und mangelhafte Systeme bei der Zeitungskritik. Man lese in Max Epsteins Buch ‚Das Theater als Geschäft‘ das Kapitel ‚Theater und Presse‘. Wirkung: Die Schauspielerinnen werden nach ihren Beziehungen zur Presse ausgewählt und beschäftigt.

Der Druck, der auf diese dreifache Art für den einen und damit gegen den andern Teil der Schauspielerinnen geübt wird, hat demnach die Wirkung, daß das vorhandene Material an darstellerischen Kräften nach andern als künstlerischen Gesichtspunkten sondiert wird. Für die Schauspielerin-Maitresse ist das Theater lediglich ein qualifizierter Markt, wo sie ihre Reize einer möglichst großen Anzahl meist wohlhabender Männer anbieten kann. Deswegen ist sie auch in der Lage, für diese Möglichkeit geradezu noch Zubußen zu leisten. Die Gehälter der Ballettkorps bestreuernder Theater liefern hierfür eindeutige Be-

weise. Und so ist denn schon längst nicht mehr der ‚Grenzkuli‘ der schlechtest gelohnte Arbeiter. Die junge Nur-Schauspielerin steht weit unter ihm; sie arbeitet, so zu sagen, in den unterirdischen Gewölben der Lohnpyramide. Denn da für die Anstellung und Beschäftigung einer Schauspielerin-Kokotte Zehntausende ‚eingelegt‘ (meist gleichbedeutend mit ‚draufgezahlt‘) werden, liegt das Lohnniveau selbst hochbegabter Anfängerinnen häufig noch unter Null. „Die Damen, die ohne Talent und ohne irgendwelche Ideale zum Theater gehen, um ein Aushängeschild zu haben für ihr Schandgewerbe . . ., bieten sich den Direktoren um ein Spottgeld an, um lächerliche Gagen, die kaum für die Trinkgelder, für Garderobiere und Friseure hinreichen, und konkurrenzieren durch ihre glänzenden Toiletten meist erfolgreich gegen die begabte Schauspielerin, die den Versuch macht, von ihrer Gage den Aufwand zu bestreiten“ — hat die Schauspielerin Anna Rubner in jener Nachtversammlung der Philharmonie gesagt. Es entwickelt sich also hier geradezu eine Tendenz zur Auslese der Schlechtesten. Das ist die ungeheure Gefahr, die dem Theater von der Verquickung mit der Prostitution her droht. Hier klar sehen und vorurteilslos alle Schäden aufdecken, heißt den ersten wichtigen Schritt zu ihrer Beseitigung zu tun. ‚Die Schaubühne als eine unmoralische Anstalt betrachtet‘ lautet das Thema, das zu rücksichtsloser Behandlung überreif geworden ist.

Leipzig / von Kurt Pinthus

Die ältesten Kleinbürger dieser drittgrößten deutschen Stadt können sich nicht darauf besinnen, daß im Leipziger Theaterleben je solch eine Wirrnis und Verdrossenheit obwaltete wie in den letzten Monaten. Die Stadt, in der sich seit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts theatralische Aufführungen nachweisen lassen; in der Welten am Ende des siebzehnten Jahrhunderts als erster Theaterdirektor ein ernsthaftes internationales Repertoire schuf; in der die mannhafteste Reuberin agierte; in der unter Koch und Schönmann die größten Darsteller Deutschlands zu gleicher Zeit wirkten; die Stadt, in der Rüstner, später Intendant in Berlin, am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein vortreffliches Theater einrichtete; in der Laube seine unerbittliche Regie führte; in der Angelo Neumann die Oper zur Blüte brachte — diese Stadt von sechshunderttausend Einwohnern hat kein eigenes großes Schauspielhaus mehr. Das in Privatbesitz befindliche ‚Schauspielhaus‘ wird von Robert Viehweg redlich und ernsthaft geleitet; aber die finanziellen Mittel und die künstlerischen Kräfte dieser Bühne sind zu gering, als daß man einwandfreie Leistungen erwarten könnte. Trotzdem ist der Mut Viehwegs zu

preisen, denn er wagte es, den Leipziguern Eulenberg's „Alles um Geld“ vorzuführen. Aber auch dies „Schauspielhaus“ wird im nächsten Jahr verschwinden. Die in den gleichen Händen befindliche Operettenbühne, das Zentraltheater, ist vom Herbst 1913 an von der Stadt gepachtet worden, so daß sich also die drei Theater, die Leipzig überhaupt in der nächsten Zeit besitzen wird, unter städtischer Herrschaft befinden. Das „Alte Theater“ ist baufällig und technisch so primitiv, daß nur mit größter Mühe der Regie und mit größter Rücksicht des Publikums hier überhaupt gespielt werden kann. Das große „Neue Theater“ dient hauptsächlich der Oper; und da in dieser musikkundigen Stadt alle Künste durch die Musik geschädigt werden, mußte das Schauspiel immer mehr durch die Oper verdrängt werden. Bisher spielte also im Alten Theater die Operette, im Neuen Theater die Oper, während das Schauspiel bald hier, bald dort unterkroch, so daß durch diese Unstetigkeit jede Kunst der Regie und jedes straffe Zusammenspiel verloren ging.

Jediglich Mal, wenn es galt, während der letzten Jahrzehnte in Leipzig einen neuen Stadttheater-Pacht-Direktor zu wählen, wünschten einige Einsichtige, man solle den Pachtvertrag in eine Intendanz umwandeln. Als die Pachtzeit des Direktors Robert Volkner 1912 ablief, siegten diese Einsichtigen, und die Stadt berief den Geheimrat Max Martersteig aus Köln zu ihrem ersten Intendanten. Ueber den nach Frankfurt als Intendanten engagierten Robert Volkner ist zu sagen, daß er während seiner Schaffenszeit in Leipzig die beiden städtischen Bühnen mit ehrlichem Bemühen und mit konzilianter Diplomatie leitete. Aus braven und wohlanständigen Operettenserienaufführungen zog er erkleckliche Einkünfte, die für die Oper wieder verbraucht wurden. In den letzten Jahren zeichnete sich die Oper durch die außerordentlichen Regieleistungen des (nach Hamburg berufenen) Hans Voewenfeld und durch die verblüffend kräftige und sichere Orchesterleitung des jugendlichen Dirigenten Pollak aus, wenn auch unter den Sängern und Sängerinnen, außer Urlaub und Rase, niemand sich sonderlich hervortat. Das Schauspiel aber konnte Volkner nicht reformieren, denn er hatte einerseits keine Schauspielbühne und mußte, dem Verlangen des Publikums folgend, die Oper herrschen lassen, andererseits aber war der Geschmack der leipziger Bevölkerung durch seinen Vorgänger Staegemann verdorben und zurückgeschraubt worden, da dieser geschickte Weltmann aus persönlicher Abneigung und aus Widerwillen gegen die Zahlung von Tantiemen alle Dichtkunst, die seit Ibsen entstanden war, mißachtete und ignorierte.

Es ist leicht einzusehen, daß die Freunde der Theaterkunst in Leipzig erwarteten, der Inszenierungs- und Regiespezialist Martersteig müsse der seit Jahrzehnten erwartete Messias des leipziger Schauspiels werden. Martersteig forderte das Notwendigste: ein eigenes Haus für das Schauspiel, und man plante, das traditionsbelastete Alte Theater

niederzureißen und an seiner Stelle einen trefflichen Bittmannschen Entwurf auszuführen. Ferner pachtete man, wie gesagt, das Zentraltheater, damit die städtische Operette hier ihr lustiges und einträgliches Dasein künftighin führen solle.

Nun weiß der Theatergeschichtskundige, daß von jeher in Leipzig jeder neue Theaterdirektor mit wilder Feindschaft empfangen wurde: die Kritiker bekämpften die Direktoren mit Beharrlichkeit, es entstanden theaterfeindliche Zeitschriften, und sogar ein Verein gelangte zur Blüte, dessen Aufgabe es war, den jeweiligen Theaterleiter zu bekämpfen. Auch gegen Martersteig eröffnete sich die traditionelle Feindschaft; aber man ist heute in Leipzig zu phlegmatisch, um wirklich zu kämpfen, und es bildete sich eine passive Resistenz heraus. Man beschloß, das Alte Theater vorläufig stehen zu lassen und notdürftig auszubessern, man schob den geplanten Schauspielhaus-Neubau auf mehrere Jahre hinaus, und die Stadtväter erklärten dem fast sechzigjährigen Martersteig, er solle erst einmal zeigen, was er leisten könne. Als kleines Zukunftsversprechen stiftete man dem Neuen Theater eine Drehbühne, die aber nicht eingebaut, sondern auf den Bühnenboden aufgesetzt wurde, so daß sie von Manneshand geschoben und ‚im Nichtbedarfsfalle‘ einfach abgehoben und bei Seite gestellt wird. Da das Alte Theater in den letzten Monaten geschlossen war, hatte Martersteig statt der erwarteten drei Bühnen in den ersten Monaten seiner Intendanz (er begann seine Tätigkeit am ersten April 1912) nur eine Bühne: das Neue Theater.

Bevor über Martersteigs erste Taten in Leipzig gesprochen wird, ist noch einiges über den letzten Theaterwinter unter Volkner zu sagen. Der abschiednehmende Direktor hatte natürlich nicht mehr den Ehrgeiz, neue Werke zu entdecken. Es wurden die Stücke der Saison aufgeführt, die in diesem Winter auch über alle anderen Theater gingen: man brachte die Uraufführung von Schnitzlers ‚Weitem Land‘ zugleich mit vielen anderen Städten, man spielte ‚Ratten‘, ‚Bügl‘ und Otto Ernsts jämmerliches Werk ‚Die Liebe höret nimmer auf‘, man versuchte, für die ‚Hundstage‘ Liebe zu wecken, man spielte jede Woche zweimal ‚Die fünf Frankfurter‘, und man mußte Mongrès amüsantes Lustspiel ‚Ein Arzt seiner Ehre‘ nach zwei Aufführungen absetzen, weil Kritik und Stadtverordnete das Stückchen für unsittlich erachteten. Ein Ipsen-Infus zeigte, was die Schauspieler nicht können, und bewies, daß es keinen energischen Regisseur gab. Die Oper brachte eine Uraufführung: der junge frankfurter Komponist Max Wolff hatte das Hans Sachs'sche Fastnachtspiel ‚Das heiß Eisen‘ bearbeitet und durchkomponiert. Der Einakter erwies, daß Wolff gelernt hat, das Orchester zu beherrschen; aber der Komponist wollte diese Fähigkeit allzu deutlich dartun, und so läßt er das Orchester mit solcher Macht

einherbrausen, daß das harmlose Scherzspiel von einer gewaltigen Meisterfingermusik überrauscht und fast erdrückt wird.

Martersteig hat als Nachfolger für Hans Loewenfeld den jungen Doktor Ernst Bert als Opernleiter mitgebracht. Berts bisherige Leistungen erwiesen einen energischen Kopf, der gern zeigen möchte, daß er originelle Einfälle hat; aber seine Bühnenbilder sind ein wenig knallig bunt, und man könnte sagen, daß sein Geschmack allzu provinziell sei. Der neue Opernleiter führte bisher eine verdienstliche Neueinstudierung von Glucks 'Iphigenie' vor, er zeigte eine sorgfältig gearbeitete, aber ein wenig verkitschte Inszenierung von Bierbaum-Thuilles 'Lobetanz' und tat nicht wohl daran, Wolff-Ferraris 'Schmutz der Madonna' gegen die Absicht des Dichter-Komponisten aus der Biedermeierzeit in das Neapel unserer Tage zu übersetzen. Als Uraufführung sah man die Oper 'Ninon von Lençois' von Michele A. Culambio, der Ernst Hardts schwächlichen Jugendeinakter durch eine unmotivierte Teilung in zwei Akte noch unwirksamer machte. Culambio zeigt sich als ein Nachfolger der Veristen: er übermalt den Sprechgesang der Darsteller mit üppig-süßen, kunstvoll verschlungenen Melodien des Orchesters, vermeidet es aber, das bescheidene Stück, das ohne irgendwelche Probleme glatt dahinfließt, durch seine Musik zu verbreitern und zu vertiefen.

Martersteig selbst zeigte bisher zwei Neueinszenierungen und eine Uraufführung. Er begann seine Tätigkeit in Leipzig mit einer Aufführung des 'Coriolan'. Die Bühne war vorn durch zwei mächtige Eckpfeiler abgegrenzt, die während des ganzen Stückes stehen blieben, und deren Bedeutung je nach der Szene wechselte. Ferner wurde durch zwei verschiebbare Säulen auf der Bühne selbst der Raum jeweils gegliedert. Die Ausstattung war bunt, bewegt und in einigen Landschaftsbildern von Stimmung erfüllt. In der Beherrschung der Massenszenen auf dem Kapitol und Forum bewährte Martersteig eine Meisterschaft, wie sie bisher in Leipzig noch nicht gesehen wurde; die Einzelszenen dagegen waren ohne straffe Zucht einstudiert. Viel stärker durchgearbeitet war die Aufführung von Hebbels Tragödie 'Herodes und Mariamne', die zum ersten Mal seit ihrem Entstehen in Leipzig dargestellt wurde. Martersteigs Versuch, die Stilbühne in Leipzig einzuführen, ist nach dieser Aufführung als gelungen zu erachten. Zwischen schweren roten Plüschvorhängen spielten sich die Szenen in monumentaler Form ab, der Bühnenraum war gegliedert und belebt durch einige weingrüne Säulen, Treppen, Leuchter, Bänke. Nur das Fest vor der Rückkehr des Herodes erinnerte zu sehr an den Stil der Oper.

Martersteig hatte den Mut, als erste Uraufführung die seltsame historische Tragödie der Frau Hanna Rademacher: 'Johanna von Neapel' zu bringen. Das Drama, das an dieser Stelle schon vor einiger Zeit von Julius Bab angekündigt wurde, zwingt ein altes Problem

in eine merkwürdige Form. Johanna, halb Judith, halb Penthesilea, beginnt den Feind, den sie verderben und verraten will, zu lieben, und in der Wirrnis ihrer Gefühle findet sie selbst den Untergang. Denn der verliebte Feind, der ihren beabsichtigten Verrat erfährt, glaubt ihr nicht mehr ihre Liebe und erwürgt sie. Der vierte Akt dieses Stückes ist überflüssig, denn mit dem Augenblick, da Karls, des Feindes, Selbstgefühl erwacht und er gebietet, Johanna zu töten, ist das Drama zu Ende; die Tötung selbst vorzuführen, ohne das Problem weiter auszuspinnen, heißt für die Galerie schreiben. Aber mit Bewunderung hört man die knappe, harte Sprache des Dramas; wie dramatische Stenographie muten die sentimental, in fast bildlosen Sätzen sich abrollenden Szenen an. Es scheint fast undenkbar, daß eine Frau dies Stück geschrieben hat, und doch offenbart sich gerade in dem seltsamen seelischen Hin- und Herbogen Johannas das intuitive oder durch Erfahrung gereifte Können einer hellseherischen Frau. Die Aufführung war zu weich und verschwimmend, die harte Sprache wurde nicht gehört, die monumentalen Gestalten wurden allzu bewegt in eine viel zu bunte Szenerie versetzt. So verlor sich der starre Stil des Dramas wieder in die gedehnte, prozenhafte Art der großen Oper. (Die Hineigung zum Opernhafsten scheint Martersteigs Schwäche in der Regie zu sein.) Adele Doré zeigte in der Rolle der Johanna schöne und ausdrucksvolle Gesten; aber die Gesamtauffassung dieser wollüstigen, ehrgeizigen Fürstin erschien mir zu stark ins Idealierte, Edle erhoben. Decarli als Karl von Anjou konnte seine erstaunlichen Kräfte nicht ganz beherrschen und verteilen, so daß seine Leidenschaft die Zuschauer fast belästigte. Hätte man mehr auf den merkwürdigen Stil des Stückes geachtet, und nicht so sehr die Haupt- und Staatsaktion hervorgekehrt, so hätte die Wirkung der Tragödie größer und reiner sein müssen.

Ueber die Schauspieler des leipziger Theaters ist wenig zu sagen, da in diesen Monaten fast alle Rollenfächer, insbesondere der Frauen, neu besetzt werden. Der kräftigste, reifste und leidenschaftlichste Schauspieler Leipzigs, Decarli, ist an Barnowskys Lessingtheater engagiert; der begabte Reinhardtsschüler Zellhammer hat sich leider, da ihm die strengen Mahnungen eines Regisseurs fehlen, nicht weiter entwickelt; Walter spielt mit zurückhaltender Reife seine Intriganten und Saloncharaktere.

Wenn aber die Wirrnis der leipziger Theaterverhältnisse geklärt sein wird, wenn Leipzig sein eigenes städtisches Schauspielhaus hat, so ist in die Hände Martersteigs ein großes Werk gegeben. Es muß verlangt werden, daß seine Kraft und sein Wille der Stadt Leipzig das schafft, was ihr seit Jahrzehnten fehlt: ein ständig spielendes, in straffer Zucht gehaltenes Schauspiel.

Björnson als Dramatiker / von Julius Bab

Björnstjerne Björnsons 'Gesammelte Werke' (korrekter hieße es: 'Ausgewählte Werke'), die Julius Elias im Verlag von E. Fischer herausgegeben hat, sind mit ihren letzten zwei starken Bänden dem Dramatiker Björnson gewidmet. Auch hier gibt es nur eine Auswahl: es ist nicht viel mehr als die Hälfte von Björnsons Dramenproduktion aufgenommen, und sogar ziemlich bekannte Stücke wie 'Maria von Schottland', 'Der Handschuh', 'Das neue System', 'Auf Storhove' fehlen. Trotzdem sind die hier vertretenen zehn erfolgreichsten Stücke des Dichters sicherlich völlig ausreichend, um ein Bild seiner dramatischen Gesamtleistung zu geben. Mit der Lektüre dieser beiden Bände läßt sich recht gut noch einmal überblicken, was uns der Dramatiker Björnson war, ist und sein wird.

Aus keiner Betrachtung Björnsons wird sich der gottgegebene Vergleich mit seinem Blutsfeind und Seelenfreund Ibsen ausschalten lassen. Und hier beim Dramatiker ist das Äußerlichste vielleicht sogar schon das Innerlichste: um wie viel weniger die dramatische Form in Björnsons Werk dominiert als in Ibsens. Was ist uns der Ibsen eigentlich anderes als die geschlossene Reihe seiner Dramen, die er mit eherner Gleichmäßigkeit alle zwei Jahre in die Welt gesetzt hat? Und sonst hat er so gut wie nichts in die Welt gesetzt; daß ein geplantes autobiographisches Werk nicht zustande kam, empfindet wohl niemand als Zufall, und die paar Gedichte und Briefe, die man von ihm sonst noch besitzt, haben kaum Eigenwert, werden fast nur zur Erläuterung und Beleuchtung seiner dramatischen Äußerungen benutzt. Wieviel anderes aber hat Björnson geschaffen als Dramen! Wenn nicht seine Gedichte und Reden und Traktate, so doch seine Romane und Novellen stehen in mindestens gleichem Rang mit seinen Dramen, und seine Briefe, weit entfernt, psychologisch-ästhetischer Kommentar zu sein, haben lebendigsten Eigenwert und sind meines Bedünkens überhaupt das Kostlichste seiner ganzen schriftstellerischen Hinterlassenschaft.

Und dieser letzte Umstand ist verräterisch. Es könnte sich ja bei Björnson um einen reicheren Künstler handeln, der mehr Formen als Ibsen nötig hatte, um sich völlig auszusprechen: aber es handelt sich wohl um einen, bei reichem Temperament, schwächeren Künstler, einen, der in all seinen Produktionen um einen letzten Grad von der vollen, sachlichen Hingabe geschieden ist, der überall etwas leicht Privates, fast Sentimentales, sein Dilettantisches in seinem Werk stehen läßt — und der gerade deshalb in seinen ganz privaten Äußerungen am ungetrübtesten, am stärksten in die Erscheinung tritt. Nicht weil er ein vielseitigeres — weil er ein weniger ausgeprägtes Talent war als Ibsen, hat Björnson bald zu dieser, bald zu jener Form gegriffen. Vielleicht fehlte diesem prachtvollen, weltzugewandten, grundheiteren

Manne die letzte Befessenheit der ganz großen Künstler, die bewegungslos fatalistische Hingabe an die eigene Vision. Was wenigstens das Drama anlangt, so habe ich den Eindruck, daß Björnson ganz einfach zu heiter, zu praktisch, zu idyllisch gewesen ist, um ein großer Dramatiker sein zu können.

Das heißt nicht etwa, daß Björnson kein Menschengestalter war: den Menschen liebte er ja, ihm galt sein idyllisches Entzücken und sein praktisches Bemühen, und lebendige Menschen gibt es fast in all seinen Dramen. Aber Menschengestaltung macht durchaus nicht, wie man zuweilen wohl meint, das Wesen des dramatischen Dichters aus; sie ist ja ganz ebenso sehr die Aufgabe des Epikers — oder besser, sie ist überhaupt keine letzte dichterische Aufgabe, sie ist nur wichtiges Mittel zum wichtigeren Zweck der dichterischen Formen. Das spezifische Ziel der dramatischen Form aber, das Prinzip, das diese auf das Zwiegespräch gebaute Form konstituiert, ist das tragische oder komische Sichtbarmachen großer Gegenkräfte, als deren Repräsentanten die dargestellten Menschen fungieren, und durch deren Sichtbarwerden uns das vorgetragene Menschengeschick als ein symbolisches, ewig richtiges Weltbild erscheint. Es kommt also zuletzt für den Dramatiker nicht auf die einzelnen Gestalten an, sondern auf den Rhythmus, in dem sie zueinander, gegeneinander, auseinander geführt werden, auf die straffe und gleichgewichtige Opposition, die harte Antithese, in der die Handlung zwischen ihnen gespannt ist. Und in diesem Sinne muß man sagen, daß Björnson überhaupt keine eigene dramatische Form gehabt hat. Nie, oder doch schon von der ‚Nordischen Heerfahrt‘ an nie, hätte Ibsen etwas so Formloses geschaffen wie dieses ‚Sigurd der Schlimme‘, in dem die Entwicklung eines Charakters in drei ganz verschiedene Theaterstücke auseinander schlottert, oder wie diesen ‚König‘, der vier Akte, ein Vorspiel, ein Nachspiel und vier Zwischenspiele hat, die mit ihren verschwommen lyrischen Deklamationen die halbrealistischen, halb allegorischen Hauptvorgänge vertiefen sollen. Wo Ibsens Form undeutlich scheint, da ist sie in Wahrheit nur tief, wie in dem gewaltigen ‚Peer Gynt‘, dessen schwer übersichtlichen Bau der geduldig eindringende Blick als ein Wunder scharfer, antithetisch klarer Komposition erkennt; auch Julians Tragödie ist im Gegensatz zu jenem ‚Sigurd‘ ein ganz einheitlich entwickeltes Werk, und in Ibsens späteren, weniger belasteten Dramen ist ja die scharf gegliederte Form, die er sich aus dem französischen Gesellschaftsstück herausentwickelt, allgemein berühmt und noch in der lyrischen Auflockerung der letzten Schicksalstragödien voll erkenntlich.

Die Ursache dieser Form ist wie überall auf der Welt ihr Inhalt: Ibsen lebt in einem wahrhaft ‚tiefen‘ Gefühl von den unvereinbaren Gegensätzlichkeiten der Welt, er muß deshalb Gegenredner konfrontieren, zusammenschlagen, auseinanderstürzen lassen; der Dialog, die Szene, der Akt, das Stück sind für ihn sozusagen a priori in antitheti-

scher Spannung gegeben. Dagegen ist Björnson eben „oberflächlich“; er empfindet sehr lebhaft Schönheit, Leid und Freud des Einzelnen, vielleicht auch noch den schmerzlichen Reiz irgend einer Unvereinbarkeit — aber er ist durchaus nicht gewillt, in dem Gegeneinander dieser unvereinbaren Gewalten ein Ewiges und Notwendiges, das sehr tragische (oder sehr komische) Gesetz der Welt zu erkennen. Sein praktischer Sinn drängt nach einem Ausgleich, nach dem man sich munter fortregen kann, und mit kindlichem Optimismus überbrückt er alle Tiefen. Es ist oberflächlich (weil ohne Erkenntnis seines eigentlichen, dämonisch geistigen, symbolischen Wesens), das Christentum mit dem Zusammenbruch hysterischen Wunderglaubens ad absurdum zu führen („Ueber die Kraft I“); es ist oberflächlich, den groß angelegten Kontrast zwischen der Herrenmoral der Unternehmer und dem Sozialismus der Handarbeiter am Schluß durch „Glaube“ und „Hoffnung“ zu verkleistern. („Ueber die Kraft II“). Es ist oberflächlich, den Konflikt zwischen der Befessenheit des Berufsmenschen und den gattungsmäßigen Ansprüchen, den allgemein menschlichen Anforderungen seiner Umgebung, den Ibsen von Tesman bis Rubek in aller Art von grotesker bis zu hochpathetischer Tragik durchgestaltet hat, durch freundliche Possenzufälle zu begütigen („Geographie und Liebe“). Es ist oberflächlich, den Zusammenstoß eines phantastischen Machtwillens mit sozialen Rücksichtsgeboten, den Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft“ klein, aber in „John Gabriel Borkman“ groß dargestellt hat, durch einen allseits erfreulichen Sieg der Tugend zu lösen („Ein Bankrott“). Aber am reinsten spricht sich dies undramatische Erfassen des Problems vielleicht in dem frühesten der hier aufgenommenen Werke aus: „Zwischen den Schlachten“. 1857 — drei Jahre vor Ibsens „Kronprätendenten“ und ganz bestimmt nicht ohne Einfluß auf Ibsens Dämon spricht hier Sverre den „Königsgeanken“ aus: „Der sei König, der ein Werk hat, das einen König braucht“. Aber der Sprecher dieses schönen Satzes wird nun nicht etwa in seinem Kampf des wahrhaft Verufenen mit den roh legitimen Gewalten dargestellt; seine Herrlichkeit ist nur dazu da, mit List und sehr viel Glück einen kleinen Hezwist einzurenken. Dieser König, dem Björnsons momentane Empfindung sehr starke Worte für die Tragik seines Berufes leiht, hat doch dramatisch keine andere Funktion als etwa die blaustrumpfige Mathilde in den „Neuvermählten“: eine erschütterte Idylle wird wieder hergestellt. In ähnlich scharfen Kontrast stellt sich eines der letzten Werke, „Laboremus“, zu Ibsens „Rosmersholm“. Es ist beinahe der gleiche Stoff: die Undinen-Natur (Hydia oder Rebekka) bricht in die Gesellschaft ein, tötet die Frau, die ihr im Wege ist, durch dämonisches Wollen und muß dafür büßen. Ibsen gewinnt die vollste dramatische Kraft des Konfliktes durch tiefste Verinnerlichung: gegen Rebekkas Elementarwesen stellt sich die älteste, adeligste Kultur in Rosmer; er muß an der Ahnung ihrer Kraft, sie

am Gefühl seiner Reinheit zu Grunde gehen. Björnson drückt Thdia auf das Niveau einer dirnenhaft wechselnden Abenteurerin herab, so daß er sie zum Schluß lieblos verwerfen kann, während den Gatten der Toten seine so ähnliche Tochter tröstet; und den zweiten Liebhaber tröstet ein rhetorisch aufgetauchtes laboremus: er ist Musiker und wird einmal aus der zerschmetterten Thdia ein Motiv machen. Eine herzlose und oberflächliche Abfindung — denn ein wesentliches Erlebnis kann uns Thdia nur sein, wenn sie wie Rebekka an die egoistische Naturkraft mahnt, die in jeder Brust mit dem sozialen Arbeitswillen ringt und deshalb nur in tiefem Mitgefühl zu überwinden, niemals überlegen zu ‚erlebigen‘ ist. Deshalb wächst aber bei Björnson auch keine bis zur Vernichtung ansteigende tragische Erschütterung aus dem Konflikt; es werden Szenen, deren schöne Einzelheiten und viele Reden zu keinem fühlbaren Mittelpunkt gespannt sind, und die in grelle, höchst plötzliche, raketenhaft blendende und verpuffende Explosionseffekte münden.

So folgt aus der Untiefe des Björnsonischen Kontrastgefühls, daß er eine eigentlich dramatische Form nicht entwickeln konnte. Er hat das französische Thesenstück, zu dem ihn sein Moralismus, seine ausgesprochene Absicht, zu lehren und zu befehren, gerade wie Ibsen führte, nicht wie der größere Bruder zu einer neuen Form entwickelt: er hat es nur notdürftig für seine Individualität variiert. Seine Stoffe waren in der Regel nicht einmal so sehr andere als die der Franzosen — nur sein Temperament hatte andere Dimensionen, sein ethisches Pathos war, wenn nicht tiefer, so doch echter und stärker als das der Dumas und Augier und gab deshalb seiner Rhetorik eine andre Wucht, seinen Szeneneffekten eine größere Resonanz. So ergeben sich (namentlich in ‚Ueber die Kraft‘) die außerordentlichsten theatralischen Momente. Aber es sind bei näherem Zusehen fast nie die eigentlich dramatischen Wirkungen, die Erschütterungen, die aus einem innerlich gesetzten Zwiespalt, einem als notwendig offenbarten Dualismus emporwachsen; es ist ‚interessante‘ französische Arbeit, die psychologische Details in ein vorgefaßtes, belehrendes und rührendes Beispiel einordnet und sie mit Zufälligkeiten und Plöblichkeiten zusammennietet. Das wird ganz deutlich, wenn einmal der Stoff dem Björnsonischen Temperament keinen so heftigen Anlauf gibt. Warum, zum Beispiel, ein Stück voll so raffinierter Enthüllungen, Aufklärungen, Ueberraschungen, Entlarbungen, Befehrungen, Edelmutsausbrüche wie ‚Leonarda‘ nicht auch vom jüngeren Dumas sein könnte, das ist nicht einzusehen.

Das wäre nicht einzusehen — wenn nicht der Dialog, namentlich im ersten Akt, Wendungen zeigte, die nie einem Franzosen gelingen könnten. Ich meine nicht das zweifelhafte bißchen Natürlichkeit, das die Sprechweise der Björnsonischen Personen vor der etwas mehr pa-

pierenen Diktion des Dumas voraus hat. Nein, es kommt nun das Stück allgemein dichterischer Kraft zur Geltung, das den wenig elementaren Dramatiker Björnson doch weit über die immerhin kultivierten französischen Vorbilder unserer Lindau und Blumenthal erhebt. Denn ich sagte schon vorher, daß dieser Dichter zwar nicht die ganze Größe menschlicher Konflikte begreift, aber doch den einzelnen Menschen sehr stark fühlt. Die helle Freude am Menschen, die tiefe Anteilnahme an seinem Leid, die macht zwar noch nicht, wie aesthetische Dilettanten glauben, den Dramatiker, aber sie streut doch in schwache Theaterstücke reiche dichterische Schönheiten. Die Zartheit einer tiefen Gattenliebe, die Innigkeit geschwisterlicher Verbundenheit, die Wildheit empörender Zorn, der Stolz einer herrenmäßigen Haltung: all dies ist im Einzelnen gefühlt und bleibt uns als Besitz zurück, wenn die riesige Theatralik der Akte von „Ueber die Kraft“ verpufft ist. Und diese schönen Menschlichkeiten bieten immer reineren Genuß, je mehr sich das Thema des Stücks dem Idyllischen nähert, je mehr die Handlung zum bloßen Faden wird, der die glücklich gesehenen Menschenkinder zusammenknüpft. Dieser derbe Theatraliker, der bis in seine letzte Zeit hinein die Neigung zu effektvollen Gespenstererscheinungen nicht unterdrücken kann, hat doch auch überall ganz leise menschliche Wendungen, die uns durch ihre Liebe zum Leben rühren und erheitern. Je mehr ihn der Stoff berechtigt, einer unproblematischen Daseinsfreude freien Lauf zu lassen, um so glücklicher wirkt der Dramatiker Björnson. Zu einer ganz großen „Komödie“ gehört freilich, nur in anderer Belichtung, dieselbe grundtiefe Spannung wie zur Tragödie; aber im Lustspiel, das kleine menschliche Differenzen lebenswürdig überbrückt, ist Björnson Meister, und sein letztes Stück, wo altes Blut, „wenn der junge Wein blüht“, trotzig aufwallt und sich lächelnd beruhigt, ist vielleicht sein bestes.

Im Ganzen möchte man staunen, wie wenig heute, nachdem das rein Zeitgemäße veraltet ist, uns Björnsons Dramen von menschlich Wichtigem zu sagen haben; selbst bei den besten von ihnen erscheint es deshalb fraglich, wie lange sie sich, trotz ihrem theatralischen Glanz und ihren dichterischen Details, am Leben erhalten werden. Das Wertvollste an ihnen ist schon heute die in ihren Fehlern und Vorzügen gleichmäßig offenbarte, kindlich gläubige, grundheitere, immer tätige Lebenskraft ihres Erzeugers. Diese Dramen werden in den Mythos einer unbefieglichen Lebensheiterkeit eingehen, der aus dem Namen Björnson erstehen will. Und in diesem Sinne ist der buchhändlerische Zufall, der als Abschluß des letzten Dramenbandes die entzückend hinbrausenden Privatbriefe aus Aulestad setzte, vielleicht ein sehr symbolischer Zufall gewesen.

Reinhardts junge Generation / von Herbert Ihering

Der Webekind-Zyklus des Deutschen Theaters hatte für den Theaterfanatiker noch ein Nebeninteresse: er setzte die schauspielerischen Ersatzmannschaften und Nottruppen aus dem Bestand der Repertoirevorstellungen in die Ausstellungshalle der Premieren und unterstellte den sonst wohlgehüteten Nachwuchs plötzlich der Kritik. Dieses Wagnis konnte zwar nur dem Kritiker Ueberraschungen bringen, der nicht, wie ich, die Aufführungen Reinhardts auch in ihrer Alltagsgestalt kennt. Aber es wurde jetzt, wo die Jungen unter sich waren, die Möglichkeit zu einem gerechteren Urteil gegeben als früher, wo sie übergangslos neben einer 'Größe' zu bestehen hatten. Zwar mußte man immer, daß die Antipathie gegen Herrn Robert Hartberg nicht darin ihren Grund hatte, daß man ihn unversehens als Partner von Bassermann oder der Dietrich vorgelegt bekam, sondern in seiner absoluten und dabei noch arroganten Talentlosigkeit. Zwar konnte nur bestätigt werden, daß die forcierte Komik der Frau Margarete Kupfer sogar in einem Ensemble unfertiger Schauspieler zur Qual wird, daß Herr Paulsen bescheiden, aber peinlich unbegabt ist, und daß eine Bedeutungslosigkeit wie Herr Lassen, ein aufdringliches Komödiantentum wie das des Herrn Robin Robert, in Berlin nicht einmal als Notbehelf geduldet werden kann. Aber man erfuhr auch, daß Herr Heinrich, dessen knödelnde Liebhaber und Helden ein Schrecken aller Nervenmenschen sind, sich da behauptet, wo er sein Pathos als Komiker zur Charakteristik aufgeblasener, stelzender Lassen verwenden darf.

Den größten Erfolg von den Jüngeren jedoch hatten Herr Rothhauser und Herr Danegger. Herr Rothhauser ist ein Blender. Und zwar blendet er durch seine Geschicklichkeit und durch die Virtuosität, mit der er diese Geschicklichkeit hinter Diskretion zu verstecken sucht. Das ist mir schon in einem Stück von Przhbyszewsky aufgefallen. Er zeichnete einen zergrübelten Neurastheniker mit einer raffinierten Auswahl überkommener Bassermann-Mittel und hütete sich klug vor Ausbrüchen und Entladungen, die seinen Mangel an Persönlichkeit auch dem trüberen Auge enthüllt hätten. Deshalb geht Herr Rothhauser mit dieser Diskretion sehr indiskret um: er fürchtet beständig, überrumpelt und entlarvt zu werden. Dabei ist seine geistige Beweglichkeit erstaunlich. Er löste als Baunhart langweilige Verhandlungsreden in ein immer neu sich entzündendes Gebärdenpiel auf und brachte es fertig, mit diesem Tonfall und diesen Gesten original zu erscheinen, obwohl beide deutlich von Reicher entlehnt waren. In anderen Rollen nahm Herr Rothhauser andere Mischungen vor: als Gefängnisdirektor in 'Musik' mischte er Sauer und Schildkraut, als Schigolch Wapmann und Schildkraut. Die Kunst Eduard Rothausers ist für mich in jedem

höheren Sinne wertlos. Sie hat nur das für sich, daß sie nicht langweilt und in einem Ensemble von Stümpfern für Augenblicke interessant erscheinen kann.

Herr Danegger wird, richtig beschäftigt, dem Deutschen Theater manches bedeuten. Am meisten für die eigentlichen Hartau-Rollen. Herrn Daneggers weiches, schlaffes, latschiges Naturell wird da zur Gedrungenheit und Straffheit gezwungen, wo Menschen ganz auf eine Charakterseite gestellt sind, wo sich ihr ganzes Wesen in dem gesteigerten Ausbruch einer einzigen Rede entläßt. Hier entfaltet Herr Danegger eine konzentrierte Sprechkunst, die sonst nur Herr Hartau in seiner besten Zeit hatte. Dadurch fallen seine Boten und Herolde auf, dadurch interessierte sein Odysseus, und dadurch wurde sein erster Schauspieler im „Hamlet“ schon zu einer „großen Leistung“. Bedingung aber ist, daß die Rede einen starken dramatischen Auftrieb hat. Ist sie lyrisch, dann entsteht etwas so Barbarisches, wie Herrn Daneggers Olyneus. Ebenso wenig gebe ich auf seine Bramarbas-Rollen. Ich kann in ihnen nur ein schlaffes Sichgehenlassen, ein selbstgefälliges Uebertreiben seiner eigenen Art sehen. Sein Morosini wirkte zwar oft komisch, aber ich vermischte bei ihm ebenso die Gestaltung, wie bei seinem Doktor Nilian in „Daha“. Dieser hatte köstliche Augenblicke falscher Biederkeit und bajuwarischen Aufstrumpfens. Aber es waren sozusagen allgemeine Ausdrücke, während die höhere Aufgabe gewesen wäre, diese schmierige Treuherzigkeit mit den Zügen eines Juristen und Schriftstellers zu vereinigen. Dennoch ist vielleicht Herr Danegger, wenn er sich zusammenreißt, auch auf diesem Rollengebiet entwicklungsfähig.

Bespien wurde von allen Seiten Herr Wörz. Nun hat Herr Wörz entschieden oft unleidliche Manieren. Er säuselt wienerisch weich und wechselt den Ton, ohne daß man den Grund einsieht. Er hat Gebärden, ohne daß man weiß, wie er dazu kommt. Alles wirkt unorganisch, zufällig. Und immer hat man das Gefühl: er könnte auch anders. Dennoch halte ich Herrn Wörz für ein Talent, das eine ganz andre Behandlung verdiente als der beliebte, aber völlig dilettantische Herr Liedtke. Ich glaube, Herr Wörz wird falsch beschäftigt. Er darf keine lyrischen Rollen spielen, an denen sich sein Singsang zu immer unerträglicherer Manier ausbildet. An härteren Gestalten muß er sich erziehen. Ich habe von ihm einmal den Holofernes gesehen, für den er natürlich noch lange nicht das Format hat, für den er sich aber mit einem gestählten Sprechausdruck einsetzte, daß man überrascht war. Herr Wörz muß nicht in sich zurückgetrieben, er muß aus sich herausgetrieben werden. Er darf sich nicht dämpfen, er muß sich frei machen. Sein Organ darf nicht weich vergleiten, es muß Funken schlagen. Herr Wörz darf nicht schleppen, er muß das Tempo anziehen.

Herr Ebert macht trotz seiner Jugend einen merkwürdig gesehten Eindruck. Helden und Liebhaber sind deswegen nichts für ihn. Er ringt sich

Dann einen gesteigerten Ausdruck ab, der nur als körperliche Anstrengung wirkt und an ausladenden Gefühlsstellen geradezu mit kittigen Elchées arbeitet. Herr Ebert ist ein Darsteller schlichter, bürgerlicher, in sich beharrender Männlichkeit. Wenn er verhalten sein kann, ist er am besten. Denn auch die Ehrlichkeit und Treue darf sich bei ihm nicht zu stark äußern, sonst trieft sie ein wenig über. Höchstens kann sie sich zu einer ebenmäßigen Heiterkeit und harmlosen Spielfreude lockern, wie im Prinzen von Arragon, der Herrn Ebert bis jetzt am glücklichsten gelang. Ueber Herrn Breiderhoff kann man nichts sagen, weil alles in ihm festliegt. Er ist auf dem Wege zu Steinrück stehen geblieben. Er hat keine Gebärde, und er hat keine Sprache. Alles versilzt sich in einander. Nichts wird plastisch und sinnlich sichtbar. Was ihm bis jetzt gelang, waren kurze Rollen stiernadiger, knurriger Söldner.

Von den vielen neuengagierten Damen hat als Ereignis nur Mary Dietrich gewirkt, die eine so starke Begabung ist, daß sie verlangen kann, für sich betrachtet zu werden. Fräulein Bajor, die das war, was man in der Provinz unter ‚modern‘ versteht, ist glücklicherweise verschwunden, und von Frau Vera hört man auch nichts mehr. Fräulein Terwin steht kaum auf Lustspielhausshöhe, Fräulein Reimann bleibt kleines Stadttheater, und die Rollen, die Lia Rosen spielen kann, sind an den Fingern herzuzählen. Ueber Gina Mayer bin ich mir nicht klar. Als Pallas in Moriz Heimanns Tragödie kam sie für mein Gefühl nicht über die Theaterschule hinaus; in einer winzigen Rolle, die sie später spielte, fielen mir zwei, drei seltsam individuelle Töne auf. Noch ungewisser ist die Begabung einer ganz jungen Schauspielerin, Greta Schröbers. Wer zwei Verse ihres Rosenmädchens in der ‚Penthesilea‘ hörte, mochte sich die Ohren zuhalten, so falsch und hysterisch und maniriert quälte sich jeder Vers los. Wer aber ihre Wendla Bergmann gesehen hat, deren keimende Sinnlichkeit allerdings in der herben Schlantheit ihres Bagenkörpers keinen Ausdruck findet, der glaubt aus ihrem Augenaufschlag und ihrer Stimmfärbung zu spüren, daß diese Maniertheit und Hysterie nur Unfreiheit der eigenen Mittel ist, die sich, behutsam entwickelt, erst später lösen werden.

Die Auslese der jungen Talente ist bei dem ungeheuren Personal, über das das Deutsche Theater verfügt, gewiß gering, und manches Engagement war ohne weiteres übereilt und überflüssig. Die Zahl aber scheint beinahe groß, wenn man an den Nachwuchs der andern berliner Theater denkt. Heute, wo fast alle es nur mit ‚Namen‘ wagen, ist der Mut des Deutschen Theaters, sich auch für die Kommenden einzusetzen, schon eine Enttäuschung wert. Dennoch muß die Auswahl geschickter werden. Der Bedekind-Byßlus hat gezeigt, daß man bei einiger Mühe auch mit zweiten Besetzungen wenigstens halbwegs anständige Vorstellungen zustande bringen könnte.

Gibt es ein Urheberrecht des Regisseurs? / von Richard Treitel

1.) Urheberrechtlich geschützt ist nur das, was das Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst oder das Gesetz vom neunten Januar 1907 betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie als schutzberechtigt anerkennt. Diesen Satz hat das Reichsgericht erst jüngst in einer Entscheidung aufgestellt und ausgesprochen.

§ 1 des literarischen Urheberrechtsgesetzes lautet:

Nach Maßgabe dieses Gesetzes werden geschützt:

1. die Urheber von Schriftwerken und solchen Vorträgen oder Reden, welche dem Zweck der Erbauung, der Belehrung oder der Unterhaltung dienen;
2. die Urheber von Werken der Tonkunst;
3. die Urheber von solchen Abbildungen wissenschaftlicher oder technischer Art, welche nicht ihrem Hauptzweck nach als Kunstwerke zu betrachten sind. Zu den Abbildungen gehören auch plastische Darstellungen.

Choreographische und pantomimische Werke werden auch dann wie Schriftwerke geschützt, wenn der Bühnenvorgang auf andre Weise als schriftlich festgelegt ist.

§ 1 des Kunstschutzgesetzes sagt:

Die Urheber von Werken der bildenden Künste und der Photographie werden nach Maßgabe dieses Gesetzes geschützt.

Nach dieser rein äußerlichen Feststellung wäre die Frage, ob ein Urheberrecht des Regisseurs besteht, im verneinenden Sinne zu beantworten.

2.) Es könnte scheinen, als enthielte § 2 des Urheberrechtsgesetzes eine Möglichkeit, dennoch ein Urheberrecht des Regisseurs als bestehend anzunehmen.

§ 2 sagt:

Urheber eines Werkes ist dessen Verfasser. Bei einer Uebersetzung gilt der Uebersetzer, bei einer sonstigen Bearbeitung der Bearbeiter als Urheber.

Es fragt sich: Ist die künstlerische Leistung des Regisseurs eine Bearbeitung? Ist der Regisseur Bearbeiter?

In gewissem Sinne: Ja. Der Regisseur benutzt das Drama als gegenständlichen Inhalt seiner künstlerischen Leistung, indem er ihm mit den Ausdrucksmitteln der Bühne eine Form gibt. Der Regisseur benutzt zu dieser Formgebung die Angaben des Autors, fügt aber soviel aus eigenem hinzu, daß eine selbständige künstlerische Schöpfung entsteht.

Diese Tätigkeit des Regisseurs könnte man als Bearbeitung bezeichnen. Es ist aber keine Bearbeitung im Sinne des Urheberrechtsgesetzes.

3.) § 11 des Urheberrechtsgesetzes lautet:

Der Urheber hat die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen und gewerbsmäßig zu verbreiten. Das Urheberrecht an einem Bühnenwerk oder an einem Werk der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen.

§ 12 des Urheberrechtsgesetzes erläutert den § 11 und sagt:

Die ausschließlichen Befugnisse, die dem Urheber zustehen, erstrecken sich auch auf die Bearbeitung des Werkes.

Als Bearbeitung führt § 12 folgendes auf:

1. die Uebersetzung in eine andre Sprache oder in eine andre Mundart derselben Sprache, auch wenn die Uebersetzung in gebundener Form abgefaßt ist;
2. die Rückübersetzung in die Sprache des Originalwerks;
3. die Wiedergabe einer Erzählung in dramatischer Form oder eines Bühnenwerks in der Form einer Erzählung;
4. die Herstellung von Auszügen aus Werken der Tonkunst sowie von Einrichtungen solcher Werke für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen;
5. die Uebertragung des Werkes auf Vorrichtungen für Instrumente, die der mechanischen Wiedergabe für das Gehör dienen, insbesondere auf austauschbare Scheiben, Platten, Walzen, Bänder und sonstige Zubehörstücke solcher Instrumente;
6. die Benutzung eines Schriftwerks zu einer bildlichen Darstellung, welche das Originalwerk seinem Inhalt nach im Wege der Kinematographie oder eines ihr ähnlichen Verfahrens wiedergibt.

§ 12 Absatz 2 zählt die Arten der Bearbeitung nicht erschöpfend auf. Es ist der Rechtsprechung überlassen, auch noch andre als die im Absatz 2 des § 12 ausdrücklich aufgeführten Verwertungen für unerlaubte Bearbeitungen zu erklären, zum Beispiel die Wiedergabe eines Bühnenwerks in Form eines Gedichts. Aus § 12 Absatz 2 ergibt sich aber, daß die Grundlagen für den nach § 2 des Urheberrechtsgesetzes dem Bearbeiter zu erteilenden Urheberschutz die sind, daß die Bearbeitung ein Schriftwerk oder ein Quasischriftwerk (Phonogramm, Film) entsteht. Der Uebersetzer wird, wenn er die Zustimmung des Autors gefunden hat, eine Uebersetzung vornehmen. An der Uebersetzung hat er ein Urheberrecht. Wer eine Erzählung in dramatischer Form wiedergibt, hat an dem von ihm geschaffenen Drama ein Urheberrecht. Umgekehrt hat ein Urheberrecht der erzählende Schriftsteller, der den Inhalt seines Dramas für die Erzählung benutzt hat. Immer ist das Substrat des neu erstehenden Urheberrechts ein Schriftwerk oder ein Quasischriftwerk (Phonogramm und Film).

Wenn der Regisseur ein Drama benutzt, um es mit den Ausdrucksmitteln der Bühne zur Aufführung zu bringen, entsteht ein Schriftwerk nicht. Man könnte daran denken, daß das Regiebuch das Schriftwerk ist. Diese Konstatierung hat aber andre Folgen, als hier in Frage kommen können. Wenn ein Regisseur über Shakespeares ‚Sommernachts Traum‘ ein Regiebuch veröffentlicht, so kann, wenn es sich um eine eigentümliche Schöpfung handelt, dieses Regiebuch urheberrechtlich geschützt sein. Man dürfte also das Regiebuch nicht nachdrucken. Auch sonst dürfte man in das Urheberrecht des Regisseurs an seinem Regiebuch über Shakespeares ‚Sommernachts Traum‘ nicht eingreifen.

Aber darauf kommt es ja hier nicht an. Die Frage würde vielmehr so zu stellen sein: Kann ein anderer Regisseur das Regiebuch des Regisseurs X. benutzen, wenn er eine Aufführung von Shakespeares ‚Sommernachts Traum‘ inszenieren will?

Die Frage ist zu bejahen. Man kann dies ebenso tun, wie man als Baumeister nach einem Werke bauen könnte, das ein anderer Baumeister etwa über Bauten der Renaissance geschrieben hat.

Die ganze künstlerische Arbeit, die in dem Regiebuch steckt, die Striche, die Zusammenziehungen, die vom Regisseur ausgehen, können nicht Grundlagen eines selbständigen Urheberrechts des Regisseurs sein. Nach § 9 des Urheberrechtsgesetzes hat im Falle der Uebertragung des Urheberrechts der Erwerber, soweit nichts andres vereinbart ist, nicht das Recht, an dem Werke selbst und an dessen Titel Zusätze, Kürzungen oder sonstige Aenderungen vorzunehmen.

Soll ein dramatisches Werk von einem Theaterdirektor aufgeführt werden, so muß ihm das Aufführungsrecht eingeräumt werden. Der Regisseur übt, wenn ihm vom Theaterdirektor die Regie übertragen wird, die Rechte aus, die dem Theaterdirektor zustehen. Wenn etwas gestrichen werden soll, darf, soweit nichts andres vereinbart ist, nur mit Zustimmung des Autors gestrichen werden. Alle Streichungen, die der Regisseur vornimmt, nimmt er nach dem Gesetz nur in Uebereinstimmung mit dem Autor vor. Der Autor verändert sein ursprüngliches dramatisches Werk, nicht der Regisseur. Was gestrichen wird, hat der Autor gestrichen, nicht der Regisseur. Die Zusammenziehungen stammen vom Autor, nicht vom Regisseur, auch wenn der Regisseur dem Autor die Anregung zur Streichung oder zur Zusammenziehung gegeben hat.

Aus dieser Auffassung, die das Gesetz wiedergibt, folgt, daß die eigentliche künstlerische Arbeit des Regisseurs, abgesehen von der Inszenierung, urheberrechtlich auf das Konto des Autors geht, nicht auf das des Regisseurs. Ein Urheberrecht des Regisseurs kann also nicht in Frage kommen. Nach heutigem Urheberrecht ist die Stellung des Regisseurs eine untergeordnete gegenüber dem des Urhebers. Die Szenenstellung, das Bühnenbild ist als rein tatsächliche Anordnung

nicht geschützt. Die literarische Arbeit, die der Regisseur leistet, gilt urheberrechtlich als Arbeit des Autors.

4.) Man könnte auf den Gedanken kommen, daß wegen der literarischen Arbeit, die ein Regisseur einem Werke angedeihen läßt, etwa ein Mit-Urheberrecht des Regisseurs in Frage käme.

Liegt ein solches Urheberrecht vor?

Ein Urheberrecht liegt nur dann vor, wenn mehrere Urheber zur Hervorbringung eines einheitlichen Werkes gemeinsam in der Weise zusammengewirkt haben, daß ihre Arbeit sich nicht trennen läßt. Voraussetzung ist, daß eine Tätigkeit entfaltet wird, die zum Entstehen des Ganzen beiträgt.

Der Regisseur ist nur tätig bei der Aufführung des Werkes. Die Aufführung des Werkes ist nur ein Teil der ausschließlichen Befugnisse, die dem Autor an seinem Werke zustehen. Zum Entstehen des ganzen Werkes hat der Regisseur nichts beigetragen.

Eine Mit-Urheberschaft an einer einzelnen Befugnis, nicht aber an dem ganzen Werk gibt es nach § 6 des Urheberrechtsgesetzes nicht. Es besteht also auch eine Mit-Urheberschaft ebensowenig, wie es ein Urheberrecht des Regisseurs nach heutigem Rechte gibt.

Zwei Schauspielerbriefe

Gilbe Briefe und Bücher zu blättern, ist stets freundliches Ergözen. Nicht sowohl ob des Vergleiches, den der Leser von heute an sich und an dem Schreiber von Einst anzustellen vermag. Der Lavenbelduft einer toten Zeit quillt aus den knitterigen Blättern. Die seltsam lehrhafte Form, in der die Vordern einander schrieben — da ihnen der Brief noch ein allgemeines Mitteilen von Herz zu Herz war, da der Brief noch Wesen und Leben hatte — muß ersetzen, was heute didleibige Kompendien spenden. Die Briefe hatten noch Kulturwert. Wir lesen es aus den beiden Schauspielerbriefen, die, etwa aus dem Jahr 1788 stammend, ein unbekannter Mentor an zwei unbekannte Telemache, ein Männlein und ein Fräulein, richtete. So verändert sind die Dinge nicht, daß die Mitteilungen nur historisches Interesse genossen. Manches gute Wort des Schreibers gilt noch heute.

Max Krell

1) Schreiben des Herrn *, Mitglied der Bühne zu **, an einen jungen Menschen, der sich dem Theater widmen wollte.

Ich fange meine Antwort mit dem Danke an / den Ihr Zutrauen verdient; Sie wollen sich dem Theater widmen? Sie wollen meinen Rath darüber wissen? O / mein Herr / ich könnte Ihnen antworten / was jener Schulknabe der Königin Elisabeth antwortete:

„Infandum regina jubes renovare dolorem!“

denn Sie erinnern mich / daß ich Schauspieler bin / das heißt / eine Marionette / die der Eigensinn des Dichters aufzieht / der Eigensinn seiner Kameraden einen ewigen Märtyrertod sterben läßt. Das Schau-

spielerleben mag Reize genug für unerfahrene Jünglinge haben / die nur die Glittern der Außenseite angaffen / oder die der Gang zum Umherschweifen / und zur Zügellosigkeit / an daselbe kettete; allein in einem gezeigten ruhigeren Alter / wenn man sich durch so manche Rollen und Auftritte der Bühnen-Welt durchgespielt hat / wenn man empfand / daß die Schauspielkunst im eigentlichen Verstande die Kunst des Malers Conti ist / „die nach Brodt geht“; und wenn man oft diese Kunst in Gesellschaft von Tagelöhnern / nicht Künstlern / treiben muß; wenn man die stillschweigende Verachtung des Publikums fühlt / die von dem Betragen schlechter Mitglieder / schuldig oder unschuldig / auf uns mit zurückströmt; die sparsamen Vorbeern; die unaufhörlichen Rabalen; das unstete Hordenleben; den Mangel im Alter — o mein Herr / dann zieht man gern ein kargeres / kümmerlicheres Auskommen / dem Blendwerk vor / einst wie Garriä begraben / oder wie Ekhof gerühmt zu werden / um ein Jahr darauf / wie Er / vergessen / oder höchstens parodiert zu sehn — abstrahieren Sie Sich nun meinen Rath selber; ich bin

2) Aus einem Briefe an eine Schauspielerin.

Ich finde es gar nicht gegen die Natur / daß eine Mutter über den Verlust ihrer Tochter / eine Geliebte über den Tod ihres Liebhabers / so außer sich kömmt / daß sie sich vor Verzweiflung die Haare ausrauft; ich gebe vielmehr zu / und glaube / daß dies wirklich schon mehr als einmal geschehen / und daß es ein Ausbruch der äußersten Wuth und Verzweiflung ist — wenn aber eine Schauspielerin dies auf dem Theater nachthun / und die Natur hier auch kopieren will / so wird dies nicht allein unnatürlich werden / sondern auch den Zuschauer nicht mehr täuschen / sondern es mag wohl gar ins Lächerliche fallen; denn eine Schauspielerin muß doch zu diesem Behuf falsches Haar aufstecken / wenn sie sich nun dieses aufreißt / so wird der Zuschauer sogleich an das falsche Haar denken / vermöge der Ähnlichkeit der Ideen auf dies oder jenes — verfallen / und die Illusion geht verloren. Indem die Kunst hier die Natur nachahmen wollte / wird sie durch allzubiele Kunst bloß das Gegentheil von dem wirken / was sich die Schauspielerin davon versprach. Also mag sie in diesem Fall wohl in ihren Locken wühlen / aber zum Ausreißen darf es nicht kommen / wenn sie nicht vielleicht gar Lachen erregen will.

Ich gebe zu / daß der grausamen Medea vielleicht in der Wut der Schaum vor dem Munde gestanden hat / wenn aber die Schauspielerin um getreu zu kopieren / mit Mehl und Wasser diesen Schaum sichtbar machen will / so ist dies nicht allein widernatürlich / sondern auch lächerlich.

So wenig der Schauspieler thun muß / oder tun sollte / als jäßen Spektatores da / so wenig darf er doch auch ganz vergessen / daß sie da

sind / oder deutlicher zu reden / daß er auf der Bühne steht. Denn wollte er dies wirklich vergessen / so möchte er wohl gar zuletzt so außer sich gerathen / daß er im Zorn / in eben nicht allzu ehrbare Schimpfwörter ausbräche / wie dies im gemeinen Leben auch wohl bei gesitteten Leuten zu geschehen pflegt / und statt nach dem Autor / seine Ungetreue etwa / die ihn außer sich bringt / höchstens Bulerin zu nennen / sie Gassenmensch / Hure / nennen / — ohne andere Fälle zu erwähnen.

Was für zärtliche Beweise ihrer Liebe giebt einem Bräutigam unter vier Augen wohl eine Braut! — Welche Schauspielerin aber würde sich unterstehen / auch in diesem Falle / der Natur auf dem Theater / getreu zu bleiben?

Die Kunst muß zwischen die Natur eine zwar etwas unmerkliche / doch gewissermaßen dennoch sichtbare Linie / ziehen. Nichts darf unnatürlich / nicht aber alles ganz natürlich auf dem Theater sehn.

In den Rollen der Koketten / können Sie etwas über die Grenzlinie gehen / denn in dem Fall / spielen Sie mehr mit dem Parterre / als mit Ihrem Liebhaber — Ueberhaupt schleicht sich die Laune eher voller Geschmeideigkeit durch die Zuschauer / als der steife Kothurn.

Es giebt eine gewisse Bewegung des Leibes / welche den Frauenzimmern ganz eigen und natürlich ist / wenn sie etwas mit dem Schooße auffangen wollen / welches ihnen aus den Händen fällt; in kleiner Gesellschaft wird keine Seele darüber lächeln / machen sie aber diese Bewegung auf dem Theater / so wird das ganze männliche Parterre lachen / und die Damen werden den Mund zusammenziehen.

Gesetzt / eine Schauspielerin hätte die Worte zu sagen: „Hier! durchstoß diese Brust / durchbohre dies Herz / das nur für dich schlug!“ — Wollten Sie wohl bei dieser Stelle Ihre Brust aufreißen? und könnten Sie in diesem Fall den gehörigen Effekt bei Entfesselung Ihres schönen Busens hoffen? Und doch / wäre das was Sie täten / gar nicht unnatürlich / sondern vielmehr / sehr natürlich — Sie könnten in diesem Fall / da Sie auf dem Theater stünden / nicht mehr tun / als bloß auf die Brust zeigen / an das Herz schlagen

Die Macht der Lebendigen / von Otto Zoff

Nachdem er eingetreten war, musterte sie ihn erst eine Weile von oben bis unten. Sie fühlte, wie es seine Schüchternheit nur noch vergrößerte, und fand eine süße Wollust daran, ihn so zu quälen. Mit einem Male aber sagte sie:

„Ich habe mir erlaubt, Sie rufen zu lassen, weil ich Ihr Benehmen nicht länger dulden kann . . .“

Und als er schwieg und sie nur mit großen Augen anstarrte, schrie sie ihn an: „Was soll denn das eigentlich heißen?“

Seine Augen wurden nur noch demütiger: „Ich wollte Fräulein nicht beleidigen,“ flüsterte er und blickte dann schnell zu Boden, während eine dunkle Röte über sein Gesicht flog.

Durch sein Anabentum gleichsam entwaffnet, fand sie kein weiteres Wort. Sie betrachtete ihn. Er war noch ganz schlank und noch beinahe bartlos. Seine Finger spielten ängstlich am unteren Rand seines Rockes. Sie mußte lächeln. Sie ging ein paar Schritte näher zu ihm hin. Dann meinte sie:

„Sie werden doch begreifen, daß ich das nicht dulden kann, daß Sie mir den ganzen Tag Fensterpromenaden machen. Das ganze Haus spricht schon davon.“

Er nickte nur, ohne aufzusehen. Sein Gesicht war ganz bleich geworden. Da kam sie ihm noch näher und fragte mit einer plötzlich aufbrechenden Freundlichkeit: „Nicht wahr, Sie begreifen es?“

Er schlug jäh, mit einer starken Anstrengung, die Augen auf, und Ernestine sah sie groß und unaussprechlich blau in die ihren gerichtet. Dann sagte er, während er verwirrt mit einer Hand über Augen und Stirn strich, ganz leise:

„Ich — — — ich — — — Fräulein, bitte, verzeihen Sie mir . . .!“

Sie machte eine Geste: „Na ja, ich wollte es Ihnen nur sagen . . . Es ist schon alles gut . . .“ Sie lächelte fast mütterlich.

Und als er schon in der Türe stand, rief sie ihn noch einmal zurück: „Woher kennen Sie mich eigentlich?“

Er war sehr verlegen, und sie fühlte, daß er zitterte. Als er sich ein wenig wandte, sah sie seine Stirne ganz naß glänzen. Dann, mit einem schnellen Ruck, stieß er die ganze Antwort hervor:

„Wie ich vor acht Jahren nach Wien gekommen bin, hab ich das gnädige Fräulein zum ersten Mal als Rhodope gesehn.“ Er schielte, schwer atmend, nach allen Seiten. Dann, mit einem verlegenen Lächeln: „Seitdem bin ich in jeder Vorstellung gewesen, in der Fräulein aufgetreten find.“

Sie lachte laut: „In jeder? Seit acht Jahren?“

Und er, ganz kindlich: „Ja, gewiß.“

Als sie dann wieder allein war, und als draußen endlich auch die Vorzimmertür ins Schloß fiel, warf sie fröhlich ihren Kopf nach beiden Seiten und kicherte. Sie begann durch das Zimmer zu schlendern, immer rund um den Tisch herum, gemächlich vor sich hinsingend, mit einer kleinen schönen Freude auf dem fränklichen Gesicht. Dann, indem sie mit einem Male bestürzt schien, blickte sie nach der Wanduhr und erschrak. Sie schleppte sich zum Fenster, stand lange, die Stirn an die Scheibe gepreßt, fast atemlos. Dann lehnte sie sich zurück, lachte schrill auf: „Er kommt wieder nicht.“ Sie warf es verächtlich von sich, lachte

nochmals, mit einer erzwungenen Ungefügigkeit. Dann aber war ihr mit einem Mal das Weinen entsetzlich nahe. . .

Am nächsten Tage schrieb ihr der Graf Bellohausen, daß er notwendigerweise habe abreisen müssen. Was ihn aber am meisten schmerze, sei die betrübliche Tatsache, daß er den Abschied von ihr schriftlich zu nehmen gezwungen sei. Man sollte es nicht glauben, wie launisch das Leben oft mit uns verfähre.

Sie legte schweigend den Brief beiseite. Sie drückte für eine Minute die kühlen Hände auf die geschlossenen Augen. Jäh aber riß sie sich empor, strich, mit einer einzigen Geste, das Gesicht ruhig.

Als Marie ihr später das Haar kämmte und Ernestine ihr eigenes Gesicht im Spiegel betrachtete, fragte sie schnell:

„Sieht man es mir sehr stark an, daß ich krank bin?“

Marie lachte laut auf: wie das gnädige Fräulein nur auf solche Gedanken komme. Ernestine lachte mit. Aber sie hatte im Spiegel das Gesicht der Dienerin gesehen, wie es bei ihrer Frage jählings ratlos wurde und sich dann hastig zu einer heuchlerischen Frage zusammenschloß.

Da hörte sie nicht mehr auf Marie hin. Und jetzt erst erkannte sie ihr eigenes Gesicht, es schloß sich ihr auf: verfallend. Ein wildes Leid brach in ihr auf und überschwemmte sie ganz, und sie ertrank darin, hilflos hingegeben.

Nach einer Weile erzählte Marie, daß der junge Herr, der bisher immer die Fensterpromenaden gemacht, heute in der andern, in der Seitengasse, stehe, schon vom Morgen an. Wahrscheinlich warte er, ob das Fräulein nicht dort vorbei spazierengehen werde. Man könnte ihn wohl nicht mehr davonjagen.

Ernestine hörte es gar nicht. Als die Dienerin das Zimmer verlassen, blieb sie grenzenlos allein und unselig. Nichts anderes konnte sie tun, als in den Spiegel zu starren, und immer wieder. Nur selten stand sie, immer nur für wenige Schritte, auf. Und endlich warf sie sich auf ihr Bett und drückte aufstöhnend das Gesicht in ihr Kissen und wühlte sich darin ein.

Gewiß: der Graf war abgereist, weil er dieses Gesicht nicht mehr lieben konnte. Ah — sie durchschaute ihn! Sie durchschaute ihn ganz und gar

Oft begann sie, nervös in sich hineinzuweinen. Dann hielt sie sich wieder mit aller Gewalt ihres Willens zurück, lag entkräftet auf dem Rücken und zog endlos und geduldig mit den Widen die Figuren auf dem Plafond nach. Oft vermeinte sie mit einem plötzlichen Schrecken zu fühlen, wie ihr Gesicht einschrumpfte, wie die Haut trocken wurde, und wie sich unzählige Runzeln eingruben. Und wie sie es auch anfang: jede Stunde war ihr bis zum Rand mit Angst erfüllt.

Als der Abend kam, erinnerte sie sich plötzlich ihres jungen Lehrers. Sie vermeinte ihn unten auf der Straße hin und her schreiten zu sehen. Etwas wie Rührung kam in ihre Augen. Fast machte es sie still.

Sie klingelte nach Marie. „Gehen Sie nachsehen, ob dieser junge Mensch noch auf der Straße steht . . .“

„Er ist zu Mittag fortgegangen.“

Sie wurde ungeduldig. „Er kann ja jetzt wieder hier sein. Kann er denn nicht seitdem wieder gekommen sein?“ Und als das Mädchen noch immer in der Tür stand, heftig: „Ich muß ihn sprechen, dringend.“

Als er dann beinahe lautlos eintrat, schaute sie gar nicht zu ihm hin. Sie lag bleich und mit zuckenden Schläfen auf der Ottomane. Sie fühlte, wie sein Blick an ihr Profil stieß und daran erglühte. Sie sagte:

„Sie haben mir schon wieder aufgelauert.“

Worauf er ganz schüchtern meinte:

„Ich habe nicht vor Ihrem Haus gestanden, Fräulein. Ueberhaupt nicht in dieser Straße. Ich glaube, daß ich Sie heute nicht kompromittiert habe . . .“

Sie mußte zuerst keine Antwort, starrte in die Luft. Dann: „Sie können ja natürlich tun, was Sie wollen. Ich kann Ihnen natürlich nicht befehlen . . .“ Sie lachte kurz auf und hustete lange, die Hände auf der schmerzenden Brust, wobei sie sich ein wenig aufrichtete. Dann fiel sie ermattet zurück, schaute ihn mit wehen Augen an und fragte plötzlich freundlicher:

„Wer sind Sie eigentlich?“ . . . Und mit einer Geste: „Nehmen Sie doch Platz, bitte!“

Er wurde noch mehr befangen und schaute nach einem Sessel aus. Dann setzte er sich ungeschickt, legte die Hände mit dem breitrandigen Hut auf die Knie und wagte nur, sie mit unsicheren Augen anzusehen.

Sie lächelte unmerklich. Er erzählte, daß er Student sei. Das Unterghymnasium hätte er in der Provinz, in seiner Vaterstadt besucht. Dann erst sei er nach Wien gekommen. Er studiere jetzt Germanistik. Und er hätte sie schon in all ihren Rollen mehrere Male gesehen.

Sein letztes Geständnis machte ihn wieder sehr verlegen, und er schwieg betroffen, schaute seitwärts, zu den Fenstern, während er mit einem Fuß leicht auf und nieder wippte. Der rote Abend schimmerte auf den gegenüberliegenden Fenster Scheiben, auf dem gegenüberliegenden Dach. Das Zimmer war schon sacht in Dunkelheit gehüllt.

Dann kam ihr Stimme:

„Was werden Sie jetzt dazu sagen, da ich ja von der Bühne fortgegangen bin?“

Er fand keine Antwort. Er zuckte schmerzlich mit den Schultern.

Da setzte sie sich leise auf, beugte sich vor und fragte mit dunkler Stimme:

„Werden Sie mich auch weiterhin lieben?“

Er nickte schnell, ohne sie anzusehen. Aber sie, den Kopf schüttelnd:

„Ich bin sehr, sehr krank . . . Ich werde bald sehr alt sein . . . werden Sie mich auch dann noch lieben?“

Er schaute ihr mit nassen Augen über das Gesicht hin, unaussprechlich traurig, und nickte. Da bog sie ihren Körper zurück, indem sie die Arme hinter den Nacken schlug. Ihre mageren Brüste spannten die Bluse nur leicht, und ihr Hals schimmerte. Sie lachte heiser vor sich hin:

„Ich bin vielleicht nicht die, für die Sie mich ansehen. Spricht man denn nicht vieles in der Stadt von mir herum?“

Er wurde für sie rot. „Das geht mich nichts an.“

Da sprang sie auf, mit einem geärgerten Gesicht. Seine Demut reizte sie. Sie machte ein paar große Schritte durch das Zimmer, hin und wieder spöttisch auflachend. Sie benahm sich, als wäre er gar nicht mehr hier. Und als er dann aufstand und sich verbeugte und ein paar Worte sagte, nickte sie nur von irgendwoher leicht ihm zu, mit halbgeschlossenen Augen.

Dann aber schaute sie ihm doch nach, wie er ungeschickt sich durch die Türe fortstahl, ein wenig niedergedrückt, als hätte man ihn geschlagen. Als sich hinter ihm die Türe schloß, starrte sie auf den leeren Fleck, wo er eben noch gestanden. Und mit einem Mal lief sie in das Nebenzimmer, trat dicht zu ihm hin, streckte ihm ihre Hand entgegen:

„Leben Sie wohl! Verzeihen Sie, daß ich so ungezogen —“

Er legte mit einem wunderbar sich erhellenden Gesicht seine schwere Hand in die ihre. Seine Lippen zuckten, aber er brachte kein Wort darüber. Sie sagte schmeichelnd:

„Kommen Sie morgen um dieselbe Zeit zu mir, ja? Wir wollen uns dann besser unterhalten!“

„Wenn Fräulein erlauben . . .“ Er neigte sich tief. Sie zog unmerklich ihre Hand aus der seinen. „Auf Wiedersehen!“ —

Als sie aber am nächsten Morgen erwachte, war nicht einmal eine Karte vom Grafen Bellohausen gekommen. Er schrieb ihr also nicht einmal, wohin er gereist war. Sollte er fürchten, daß sie ihn zu schlecht verstehe und ihm nachreisen wollte? Oder sollte er ihrem Stolz mißtrauen? Sie warf sich ächzend auf dem Bett umher. Ihr Atem stieß spitz aus ihrem Mund. Ihre Hände lagen auf der Decke, als gehörten sie nicht mehr zu ihr.

In dieser Stunde mußte sie nun aller Männer denken, die in eben diesem Zimmer, in eben diesem Bett schon mit ihr gelegen hatten. Ein Nachschauer vieler Wollüste umschlug ihren Körper. Ihre Lippen

trockneten. An diesen und an jenen reichte ihr Erinnern nicht mehr ganz hinan. Manches, was geschehen war, schien ihr schon seit Ewigkeiten vergangen. Manches, was ihr groß gewesen, lag nun klein, gleichsam zusammengeschrumpft, vor ihr. Manches durchsah sie jetzt, bis auf den Grund. Aber an jeden dachte sie in dieser Stunde. Sie wanderten alle an ihr vorbei. Der Letzte war der Graf Bellohausen.

Ihr Haupt lag zur Seite geneigt, schmerzlich lächelnd und mit einer fast rührenden Mädchenhaftigkeit. Hin und wieder strich sie das Haar aus der Stirn und lag ohne Bewegung.

Als schon weit am hellen Tag Marie in das Zimmer trat, ihr die Schokolade zu bringen, sah Ernestine, wie das Gesicht der Dienerin über ihr Aussehen sich entsetzte, und wie es sich dann schnell wieder zu einer liebenswürdigen Gleichgiltigkeit glättete. Ist es mit mir schon so weit? dachte sie, beinahe ohne Angst; ihr war, als ob sie darüber lächeln müßte.

Während des ganzen Tages sog sie aus ihrem Herzen diese süße Traurigkeit. Sie schleppte sich von einem Zimmer in das andere. Sie saß stundenlang verloren am Fenster. Sie schlug manchmal auf dem Klavier einen Akkord an. Wenn sie dann aus ihrem Versunkensein erwachte und mit der Hand über Stirn und Augen strich, wußte sie nicht mehr, worin sie eben vorhin verloren gewesen war.

Als der Abend kam, wartete sie mit Ungeduld ihres jugendlichen Verehrers. Je länger sie seiner dachte, desto tiefer war sie über seine unerhörte Demut, über dieses Sklaventum ohne gleichen erregt. Sie meinte, daß sie es heute nicht würde ertragen können.

Sogleich bei seinem Eintritt rief sie ihm entgegen:

„Sie hätten nicht kommen sollen. Es hat keinen Sinn.“

Er machte erschrocken einen Schritt wieder zur Türe.

Sie hob schnell die Hand:

„Nein, bleiben Sie jetzt schon.“

Später, schon tief im Abenddunkel, sagte sie wie beiläufig:

„Ich werde bald sterben.“

Er machte eine erschrockene, abwehrende Bewegung. Sie nickte ihm mit einem matten Lächeln zu. Sein Blick verlor sich in ihre Augen, und ehe er es wußte, hatte er sich zu ihrer Hand niedergeneigt und sie geküßt. Sie rief:

„Sie wissen nicht, wem Sie die Hände küssen.“

Und als er sie bestürzt anstarrte, ergriff sie seine Hand, zog ihn in ihr Schlafzimmer, stieß ihn zu der Kommode. Er starrte zuerst verständnislos auf eine Anzahl von Photographien. Sie fuhr mit der Hand darüber hin und warf alle um und schrie, während ein bitteres Grinsen über ihr Gesicht hinlief:

„Da! da! da! die haben mich alle beseffen!“

Plötzlich schweigend, schaute sie ihn mit brennenden Augen an. Er

war ein wenig zurückgewichen. Sein Gesicht war blutlos. Seine Lippen lagen schmal, mit verhaltenem Weinen, aufeinander. Dann, indem er die Augen schwer schloß, stieß er hervor:

„Sie hätten mir das nicht zu sagen brauchen.“

Sie warf sich zurück, bestürzt und von jäher Reue gequält. Sie wagte nicht mehr, ihn anzusprechen. Aber er sah nicht auf zu ihr. Seine regungslose Gestalt war ganz blaß im Zimmer verschwommen.

Sie stützte sich mit beiden Armen rückwärts auf die Kommode. Sie hustete leise vor sich hin, in der Erschütterung ihres Körpers immer wieder ängstlich zu ihm hinschielend. Da blickte er endlich auf, sah, wie sie die Hände an die Brust preßte, sich schmerzlich vorbeugte und, mit zögerndem Atem, nach innen zu lauschen schien. Dann rüttelte sie sich auf, flüsternd:

„Alle haben mich verlassen . . . die Männer tun das so . . . Gar jezt, jezt fürchten sie sich alle — weil ich krank bin . . .“

„Ich hätte Sie nie verlassen . . .“

Sie kam mit weiten Augen auf ihn zu. Als sie bei ihm stand, erschraf er mit seinem ganzen Leib. Er wagte nicht, sich zu rühren. Nun aber hielt sie ihr Gesicht ihm entgegen. Nun waren ihre Augen dicht über seinen. Er bemerkte, wie sie aufglänzten, grünlich und feucht. Noch immer ganz Angst, hob er die Hände. Sie stießen an ihre Brust, erschrocken, wichen zurück. Da hielten ihn schon ihre Lippen fest.

In dieser unbegreiflichen Nacht fragte sie ihn oft und oft:

„Wirst du bei mir bleiben?“

Er mußte es immer wieder, ohne Aufhören, ihr zuschwören.

Und immer wieder, wenn er, von vieler Lust ermattet, seinen Mund ausruhend an ihre Brust legte, fing sie ihn mit ihrem langen Haar ein, umschloß ihn mit der süßen Wärme ihres stets aufs neue beghehrenden Leibes und fragte:

„Wirst du immer bei mir bleiben?“

Dann konnte er mit ermatteten Lippen dieses „Ja“ hunderte Male ihr zuflüstern. Und sie lächelte mit aufblitzenden Zähnen, lächelte, ihm grenzenlos hingegen, und dankte ihm kindlich, aufschluchzend, und schenkte ihm ohne Ermessen.

Und fragte flüsternd:

„Wenn ich sterbe — wirst du mit mir sterben?“

„Ich werde es . . . ich werde es . . . glaub es mir!“

„Wirst du mit mir sterben? Bedenke doch! Denke nach!! Sterben! Sterben!“

Und er, im Taumel, unter Tränen und Stammeln:

„Ich werde es . . . Ich werde es . . .!“ und jäh sie an sich pressend, mit aufbrennender Angst: „Aber du wirst ja nicht sterben, Stine! Rede nicht so! Rede nicht mehr so!“

Sie lächelte müd: „Nein! Nein!“ Und sie strich ihm über die Stirn, über die Augen und wieder, immer wieder über die Stirn. „Ich nehme es nur so an . . .“

Sie lächelten beide. Sie drückten einander ihr Lächeln in die Züge. Sie schliefen unter taumeligem Flüstern ein.

Als er erwachte, war das Schreckliche schon geschehen. Er sprang, wahnfinnig aufgellend, aus dem Bett. Er wischte sich mit beiden Händen, noch immer rufend, über das Gesicht, das von jenem Blute über und über bedeckt war, das sie, wahrscheinlich im Schläfe, aus dem Munde gespien hatte. Er glockte zu ihr hin, bemerkte, daß noch ein dünnes Rieseln zwischen ihren Lippen hervorfloß. Und wußte: tot. Er konnte sich nicht mehr rühren. Sein Mund klappte auf und nieder, fiel an seine Brust, gräßlich röchelnd. Als Marie und das Dienstmädchen hereinstürzten und, mit einem Blick alles verstanden und wie Besessene umherzulaufen begannen und ein entsetzliches Geschrei erhoben, machte er auf, wurde klar in sich, lief schnell zu seinen Kleidern und zog sich mit einer wahnfinnigen Schnelle an. Da schrien ihn die beiden Mädchen, freischend, an:

„So helfen Sie uns doch!“

Er starrte einen Augenblick verständnislos zu ihnen hin, mit offenem Mund. Dann ließ er die übrigen Kleider fallen und nur mit Hemd und Hose und Schuhe bekleidet, sprang er zur Tür und stürzte hinaus. Er hörte, daß sie ihm nachfolgten, hörte sie schreien, er glaubte ihre Hände, ihren Atem an seinem Nacken zu fühlen . . . Als er an einem Schrank sich versing und einen Augenblick stocken mußte und, wie er sich umwandte, die verzerrte Frage der Marie erblickte, schrie er auf wie ein Kind: „Ich will nicht sterben! Ich will nicht sterben! Ich will nicht sterben!“

Er hörte nicht, was sie ihm nachschrie. Er lief. Er stürzte dahin. Er fiel gleichsam die Stiegen hinab. Er rannte auf die Straße hinaus, schreiend, daß er nicht sterben wollte. Das blutbedeckte Gesicht der Toten schien immer in sein eigenes sich hinein zu drücken. Er grub es im Laufen mit den Fingern aus seinen Zügen. Das blutbedeckte Gesicht der Toten lächelte: „Du wirst mit mir sterben?“ Er schrie auf. Da hörte er die Leute hinter ihm drein laufen. Er hörte sie johlen. Er rannte, ohne sich noch zu fühlen. Er war mit einem Satz im Haus, wo er wohnte, war mit einem Satz die Stiege hinauf, in seinem Zimmer, schloß sich ab, ohne zu wissen, daß er all dies tat, fiel auf sein Bett. Da hörte er die Leute schon wieder. Sie schlugen auf die Tür ein. Sie brüllten. Sie heulten. Sie warfen sich mit aller Gewalt gegen das Holz. Sie scharreten mit Instrumenten. Er wimmerte immer wieder, daß er nicht sterben wolle. Sie gröhlten. Endlich brach die Tür. Ein Haufe von Gesichtern fiel in das Zimmer. Eine schwarze

Masse warf sich gegen ihn. Er schrie auf. Und sprang jäh zurück, mit leeren Augen nach Rettung stierend. Da bemerkte er mit einem jähen Aufleuchten seines Herzens eine Tür in ein Freies. Ja, eine Tür und dahinter: ein Freies, ein weites Freies. Er jubelte auf. Er stürzte hin und trat hinaus und fiel drei Stockwerke hinab auf die Straße.

Wanda / von Robert Walser

Uls ganz junger Mensch schon, zu der Zeit, da ich Volksbanklehrling war, fühlte ich mich auf das Entschiedenste als Dramatiker geboren. Was für einen modernen Schaffens-Drang und -Mut ich entwickelte, mag daraus hervorgehen, daß ich oben in einer staubigen Dachstube an einem Stehpult stand, das meinem ältern Bruder, der Student war und der ebenfalls in großen Linien draußlos dramatisierte, von einer Verehrerin und Gönnerin zum Geschenk gemacht worden war. Mein Bruder wälzte sich an einem historischen Stoff herum, der den Titel trug: „Der Bürgermeister von Zürich“. Ich aber, indem ich mich in das Polentum verliebte, hatte mich in den polnischen Freiheitskampf geworfen, und der Gegenstand meiner leidenschaftlichen dichterischen Bestrebungen hieß: „Wanda, die Polenfürstin“. O Gott, wie schwelgte ich am Genuß dieses hochherzigen Heldenkindeß. Andererseits aber träumten wir beide, mein produktiver Bruder und ich, der ich mir nicht minder produktiv erschien, von rauschendem Applaus, von Lorbeerkränzen und von mehr-, ja, vielleicht hundertfach wiederholten Aufführungen, hervorgerufen durch allseitiges stürmisches Verlangen, unsre bezaubernden Werke immer von neuem wieder zu sehen. Es war im Sommer, und in der Dichterdachkammer herrschte eine versengende, brütende Hitze, und den beiden jungen hoffnungsvollen Theatralikern lief der Schweiß von den erfinderischen und schöngeistigen Stirnen herunter. Meine Polen schienen das Leben, das doch so amüßant sein kann, nicht sonderlich hochzuschätzen, sondern sie warfen es, erfüllt, wie sie waren, von glühender Vaterlandsliebe, weg, als taue es keinen Psifferling, oder als taue es nur angesichts des Todes etwas. Ich erschrecke heute, wo aus mir ein Genüßling und Lüßling geworden ist, der die Teller leckt und den üppigen Frauen bereitwilligst den Hof macht, über den vormaligen dramatischen Heldenmut, womit ich umging, als sei ich nicht meiner lieben Mutter, sondern einer Löwin Sohn, bestimmt für die Schlacht und für den graußigen Kanonendonner. „Wanda“ ist indessen nie als Buch erschienen, und ebensowenig habe ich erfahren, daß dieses herrliche Stück je seine Aufführung erlebte.

Rundschau

Theaterschule

Theaterschule' erscheint mir ein unglückliches Wort. Die allerpersönlichste Kunst, die Kunst der Darstellung, und der Begriff 'Schule' hassen sich heute mehr als je. Die Wortwahl tut nicht gut. Aber denkt man über andre Beziehungen nach, die einzuleiten wären, um sich zeitgemäß auszudrücken, dann schlägt die akademisch-fromme deutsche Sprache solche Wortungetüme vor, daß man es gern vorerst beim alten läßt.

Ernstlich, es ist mehr als die Abneigung gegen ein Wort, das etwas von konventioneller, braver Eintrichterei an sich hat: es ist die schablonenhafte Erledigung einer Kulturfrage, gegen die ich mich wende.

Denn es werden von manchen Seiten, die Einfluß haben, staatliche, akademische Anstalten verlangt mit richtigen, ordentlichen Professoren dazu! Ich würde die Erfüllung dieser Wünsche für kein Glück halten.

Wir haben noch so viel zu tun, um zu einer gewissen gemächlichen Ruhe zu kommen, daß von eigentlicher Schule keine Rede sein kann. Mimisch und sprachlich sind wir heute noch Werdende, die nach einer Zeit allzubetonter Formkunst vor allem die inneren Werte suchen.

Mimik! Man sollte nicht glauben, was für äußerlichen Kram die Leute sich immer noch darunter vorstellen.

Noch jetzt (1912!!) erscheint ein Buch, das dem Darsteller sagen will, wie man Mimiker wird. In einigen hundert Abbildungen soll,

nach Angabe des Autors, so ziemlich der ganze Gebärdenschatz des Menschen aufgefangen sein; was die abkonterseiten Posen und Gesichter sagen sollen, steht deutlich und säuberlich drunter. Ich hätte nicht gedacht, daß heute noch zu Ruß und Frommen fleißiger und braver Schüler solche Gebärdenzverzeichnisse verfertigt werden.

Aber es spuken ja auch allerorten noch die Vorstellungen einer äußerlich lehrbaren Mimik, einer Art stilisierter Ballettpose, mit konventionellem Opernturnen vermischt. Auch diese mittelalterliche Schule wird orthodox gelehrt und fleißig eingeübt.

Viel Bewegung, auf gewisse Noten verteilt, Hände hoch und tief geschleudert, abwechselnd auch auf's Herz geworfen, eine Art praktischer Mimik, gepriesen von Schülern allerorten. Ueberhaupt die vielen Bewegungen! Sehen wir doch nur mit klaren Augen ins Leben hinein. Unsere Bewegungslinien haben äußerlich an Reichtum eingebüßt. Die große Geste erscheint uns unbornehm, lächerlich, eben theatralisch — warum sollten wir nicht daraus für die Bühne Einsichten gewinnen, selbst für die Oper! Wir sind gar nicht mimisch ärmer geworden, nur die Linien sind andre, das Tempo ist ein andres, unser Seelenleben will subtileren Ausdruck gewinnen. Da kommt nur das beweglichste, das feinste, mimische Ausdrucksvermögen mit, das Antlitz, vor allem das Auge. Kurzum: differenzierter als je zuvor verlangen wir den mimi-

ischen Ausdruck; äußerliche, rein technische Fertigkeiten rücken in die zweite Linie; seelisches Leben wird Sprache werden, unaufdringlicher und doch reicher Ausdruck, mehr angedeutet wiederum, als ausgeführt.

Vergleiche man mit solcher Forderung die in Darstellerkreisen berüchtigte und verspottete Schule. Ich will eine Illustration aus dem Romangebiet holen, sie ist immer noch erquicklich, denn sie könnte ja vielleicht erlogen sein. Walter Bloem beschreibt in seinem Theaterroman „Das lodende Spiel“ eine Theaterschülerkolonne, die, in Reih und Glied aufgestellt, mimische Ausdrücke „übt“, zum Beispiel: Auf, zerschmettere den Hund! Das wird dann mit zornfunkelnden Augen und Stampfen des rechten Fußes so lange geübt, bis es geht. Die Honorare werden pränumerando dafür entrichtet und, wenn das Pensum der so und so viel mimischen Aufgaben erledigt ist, wird der Schüler auf die Bühne losgelassen.

Das ist nur ein Romankapitel, und geschäftskniffige Unternehmer existieren bekanntlich auf dem Gebiete der Dressur für das Theater nur in der Einbildung böser Menschen! Wie sieht es aber mit der Kultur des gesprochenen Wortes aus? Ich brauche bloß darauf hinzuweisen, daß die Leute wahllos vom Deklamieren, Rezitieren, Aufsagen, Vortragen reden, selten aber vom Sprechen. Und ich gehe noch schärfer ins Zeug und stelle die Behauptung auf, daß die wirkliche Kultur des gesprochenen Wortes nicht unbekannter ist, als die Kultur der Gebärde. Die Anschauungen darüber sind womöglich noch konfus. Man kann immer noch hören, wie die der

Menschen Sprache unähnlichste Deklamation selbst von Fachleuten als „sehr schön“ bezeichnet wird. Auf der Bühne tobt sich heute noch das geschraubteste Sprechsingen als „leidenschaftliche Empfindung“ aus, der uninnerlichste Ton vibriert noch mit Zwerchfellnachhilfe in die gleichgestimmte Empfindungswelt der Resonanzgeber hinüber und wird als „seelische Tiefe“ betränt. Kein Mensch greift bei falschen Tönen an sein Ohr, wie es in der immer noch besser gestellten Gesangkultur geschieht, wenn ein armer Teufel von Sängern d statt e singt. Das Sprachrohr ist noch wenig fein entwickelt. Ich kann es den Gesangslehrern nicht verübeln, wenn sie ein Vorurteil gegen das üble Deklamieren haben; aber ich lege es ihnen als Unkenntnis der wirklichen Sprechkunst aus, der wirklichen Sprechstimmgebung von allem, wenn sie den fundamentalen Wert einer gründlichen Reinigung des Sprechansatzes für die Gesangkunst unterschätzen und alles in einen Topf werfen. Keine, leichte, freie und natürliche Tongebung beim Sprechen bedeutet für den Sänger ebenso viel, wie für den Sprecher. Von einer gewissen Stufe des künstlerischen Ausdrucks an trennen sich die beiden Gebiete, aber die Anfänge bleiben ein hübsches Stück Wegs beisammen. Und vor allem hat sich da genau wie in der körperlichen Darstellung eine Wandlung gegen früher vollzogen, die in der üblichen Ausbildung viel zu wenig Beachtung findet. Das Moment der Form tritt zurück, Inhalt, Innerlichkeit, Verfeinerung bedeutet mehr als nur Schönheit. Nicht mehr die Größe des Tons, die Biegsamkeit bis

ins Feinste, ist erste Bedingung geworden. Mit der äußerlichen Reinigung der Sprache vom Dialekt, der Beseitigung der Sprachfehler, ist da noch lange nichts getan: die allersubtilste Sprechstimmbildung genügt eben, um die heutigen, künstlerischen Anforderungen zu erfüllen. Doch was will das bedeuten, wenn die seelischen Quellen nicht reichlich fließen! Man kann sie vielleicht erschließen helfen, niemals aber geben. 'Schule' ist auch hier ein Unding, eine Lüge.

Was soll nun eine Anstalt, die sich zur Aufgabe stellt, Talente für die Bühnenkarriere bis zu einem gewissen Grad vorzubereiten? Sie hat heute ungeheure Arbeitslast und mehr Berechtigung als je.

Der Weg von der Schmiere zur wirklichen Bühne ist heute nicht mehr möglich. Heute kann nur das sorgfältig entwickelte, ja bereits bis zu einem gewissen Grade von Routine gebrachte Talent den Weg zur kleineren Bühne (wohlverstanden, nicht mehr Schmiere), von da aus zur mittleren Bühne und dann weiter wagen. Die ganze Arbeit der sorgfältigen Ueberwachung und Leitung bis zur Spielsicherheit muß die Anstalt übernehmen, die Gelegenheit gibt, sich in freier Übungsmöglichkeit zu erproben und die eigne Art, das künstlerische Ich zu finden. Das ist die Arbeit, für die früher Direktoren und Regisseure manchmal noch Zeit, hin und wieder den Takt, ganz selten aber die Geduld hatten.

Das wären die eigentlichen Aufgaben der Theaterschule, die dann am besten sein dürfte, wenn sie weder nach 'Theater' noch nach 'Schule' schmeckt.

Alle Fragen der Darstellung,

der sprachlichen Kultur sind noch im Flusse, überall ist frisches Werden, allmähliche Festigung. Noch ist eine sichere Organisation der Vorbereitungsanstalt nicht so leicht, wie es dem oberflächlichen Blick erscheint. Ja, selbst die Frage einer modernen Übungsbühne, die zu lösen wir uns vorsetzen, hat uns schon manches Experiment gekostet und wird noch manches notwendig machen. Die Hauptsache bleibt: frisches, fröhliches Weitergehen, Wagemut und Arbeitsfreude. Ist sie bei den Führern, dann fehlt sie bei den aufstrebenden Kräften gewiß nicht.

Noch eine Bemerkung gehört hierher. Die Ueberproduktionsklage, allzu berechtigt, hat die Genossenschaft der deutschen Bühnengehörigen veranlaßt, warnend einzuschreiten, ja, selbst Kommissionen einzusetzen, die den Bühnenaspiranten Rat erteilen sollen. Eine Ueberproduktion von gründlich vorgebildeten Talenten, ja, von wirklichen Talenten überhaupt, gibt es nicht. Wohl aber gibt es die schlimme Ueberszahl der gewissenlos Beratenen, die der geschäftlichen Raubgier männlicher und weiblicher Lehrer zum Opfer wurden und nun danach trachten, den Bühnen zur Last zu fallen. Ich glaube nach meinen Erfahrungen nicht an das Heil der beratenden Kommission, die gar nicht die Zeit haben kann, sich mit den Einzelfällen gründlich zu beschäftigen. Ich erachte es mit als eine der vornehmsten Aufgaben eines vorbereitenden Kunstinstituts, die Zudrängenden zu sichten, zu sichten, in zweifelhaften Fällen eine Zeitlang geduldig und gründlich zuzusehen und dann erst rücksichtslos ein wohlbegründetes Urteil abzugeben. Ich weiß aus

Erfahrung, daß auch so nur in einigen, doch um so dankenswerten Fällen eine Heilung irregulärer Bühnenaspiranten möglich ist.

Das Vorbereitungsinstitut soll mit all seiner ungeheuren Arbeit eine Stätte des Vertrauens sein, dem Publikum wie den Theatern gegenüber, das gehört zu seinen vornehmsten Aufgaben. Die Verantwortung, die es übernimmt, ist eine ernste, große, denn hohe kulturelle Werte sind ihm anvertraut.

Alfred Auerbach

Marionetten

Inmitten der lauten Rhythmen der heurigen münchener Ausstellung ruht ängstlich in der Sonderheit seines Erlebens das stille Theaterchen des Herrn Paul Brann. Zärtliche Farben und unsichtbare Klänge tasten sanft durch den Raum, der die Wesenheiten des lächelnden Salons einer blonden Fürstin und eines esoterischen Kammerspielhauses zu vereinigen scheint. In flug verkürzter Perspektive zeigt sich die Bühne als ein durch schwere Metalltüren geschlossener Schrein. Wenn die Lichter mählich erlöschen und sie sich öffnet, sind wundervoll abendliche Dekorationen des Malers Ernst Stern zu sehen.

Die Gliedermänner spielen heute Maeterlinds mystisches Spiel vom 'Tod des Tintagiles'. Von jeder Stofflichkeit des Erlebens befreit, vollbringen sie mit spielerischer Leichtigkeit das scheinbar Unmögliche: die unkörperliche, angstvolle, sehnsüchtig verschwappende Romantik dieser Dichtungen zu geben, ohne durch allegorischen Zalmizauber die Gesichte zu verstofflichen oder zu verzerrern. Die Gebärden erscheinen nicht mehr als anschauliche Notwendigkeiten

und Funktionen, sondern sind frei aus dem Rhythmus des Gedichtes sich emporhebende Ausdrucksmotive dämmeriger Seelen.

Ein kleiner Knabe wird in ein schwarzes Schloß gerufen, um dort zu sterben. Aus den Umarmungen der Schwestern und dem Schutze des alten Dieners löst man ihn, um ihn den Schauern eines grauen Todes zu überliefern. In kranker Not heben die Puppen die kleinen Stimmen und Hände, um das Brüderchen seinem Schicksal zu entreißen. Doch in verwirrend sinnvoller Eurythmie nahen die grauen Frauen und rauben den schlafenden blonden Knaben. Hinter einem eisernen Tor erzittert sein Jammern, bis der Todeschrei sein Leben und die Hoffnung der nach Befreiung fahrenden Schwester ersticht.

Diese Geschehnisreihe lösen die Marionetten auf in die Gefühlswirkung einer unnennbaren Angst, in ein Leben, das, von jeder Wirklichkeit abstrahierend, sichtbar wird durch zitternde Reflexe, die es in die letzten Tiefen unserer Daseinsmöglichkeiten wirft. Frei von dem vergrößernden Zwang, unwahre Individualformen auf die Bühne stellen zu müssen, wo es sich um den heißen Atem unpersönlichen Erlebens handelt, können die Gliedermänner die letzten Faltungen dieser Traumwelt nachformen, ohne sich der leisesten Willensverschiebung der Dichtung gegenüber strafbar zu machen.

Wie ein schwebender Glanz, von der Bühne in feste, doch unkörperliche Bahnen gelenkt, senkt sich das Drama in die Erinnerung ein. Ja, wie ein schwebender Glanz . . .

Rudolf Kayser

Aus der Praxis

Neue Bücher

Ettokar Fischer: Kleists Guislar-Problem. Dortmund, Fr. W. Ruhfus. 58 S. M. 1,50.

Willy Rosalewski: Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Antikens. Heidelberg, Carl Winter. 128 S. M. 3,60.

Dramen

Rolf Gustaf Haebler: Judas Ischarioth, Dreiaktiges Drama. Leipzig, Otto Wilhelm Barth. 86 S. M. 1,80.

Zeitschriftenschau

Erich Everth: Malerei und Bühne. Bühne und Welt XIV, 20.

Paul Landau: Nestroy. Strom II, 3.

Peter Riehl: Zur Psychologie des Theaterdirektors. Bühne und Welt XIV, 20.

Ernst Leopold Stahl: Das Urner Spiel von Wilhelm Tell. Bühne und Welt XIV, 20.

Heinrich Stümcke: Der junge Rainz. Bühne und Welt XIV, 20.

Willy Wirt: Opernregie. Bühne und Welt XIV, 19.

Paul Wittko: Stuttgarter Bühnenkünstlerinnen. Belhagen & Klafing's Monatshefte XXVI, 11.

Hans von Wolzogen: Guldensammer und Parsifal. Guldensammer II, 10.

Bilanzen

Die Vertriebsstelle des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller G. m. b. H. versendet den Bericht über das Ergebnis des vierten Geschäftsjahres. Danach hat sich der Tantiemenumsatz, der im Geschäftsjahre 1910/11 die Summe von 246 148,62

Mark ausmachte, im Geschäftsjahr 1911/12 mehr als verdoppelt, indem er sich auf 518 415 Mark erhöhte. Der Dezember brachte mit 64 839 Mark die Höchstziffer der bisherigen Monatsseinnahmen. Außer der statutenmäßigen vierprozentigen Verzinsung soll, nach Vorschlag des Aufsichtsrats, eine sechsprozentige Dividende verteilt und der Rest des Reingewinns dem Vorstoßfonds überwiesen werden.

Theaterbau

Für den Neubau eines Stadttheaters in Jasterburg bewilligten die Stadtverordneten 350 000 Mark. Die Summe soll durch eine Anleihe aufgebracht werden. Der Neubau wird bereits im Frühjahr 1913 in Angriff genommen werden.

Personalia

Ria Kessel vom Berliner königlichen Schauspielhaus hat sich mit dem österreichischen Hauptmann a. D. Franz Beran vermählt, wird aber bei der Bühne bleiben.

Engagements

Barmen (Stadth.): Jos. Schleich vom Württembergischen Städtebundtheater.

Berlin (Residenzth.): Willy Schuchardt vom Wilhelmtheater Görlitz 1912/15.

Bochum (Neues Stadth.): Alfred Schetter von Danzig 1912/15.

Bremen (Schillerth.): Leo Herzog vom Thalia-theater Bremen 1913/14.

Todesfälle

Heinz Monnard in Berlin. Geboren am 31. Dezember 1873 in Frankfurt am Main. Mitglied des Berliner Lessingtheaters.

Die Nummern 32 und 33 erscheinen als Doppelnummer am 15. August

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G. m. b. H., Berlin SW

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 32/33
15. August 1912

An junge Künstler / von Theodor Lessing

Entflieh, entfliehe! Willst du dein Ewiges kurz machen lassen? Tritt ab vom Markt der Eitelkeiten, welchen die Menschen Kultur, Kunst, Theater, Wissenschaft, Literatur oder sonstwie nennen. Tu etwas Echtes! Erziehe Kinder, heile Kranke, züchte Tiere und lerne Sachwissen. Und tu es für dich! Schreibe, rede, psalmodiere nicht darüber! Und vor allem: Werde mißtrauisch gegen Berühmte und Genannte. Einige sind nur unglücklich, aber die meisten sind verächtlich.

Du mußt wirken? Brot verdienen? Und bist von denen, die nicht anders können? Die, hundert Mal abgewiesen, hundert Mal wiederkommen, weil sie nur die eine Waffe haben? Nun gut, dann schreibe! Aber wenn du echt bist, kommt die Stunde, wo auch dein Enkel im Lorbeerschmuck stöhnt: Lieber der letzte gesunde Bauernknecht als der oberste von diesem Zehntausend berühmter ‚Schaffender‘!

Sieh dir sie an! Mit der Feder in der Hand leuchten sie daher, um auf dem Geistermarkt eine ‚Nummer‘ zu bleiben. Die Welten glühen, damit sie Worte darüber bilden. Sie erleben, um zu ‚gestalten‘. Sie konstatieren sogar die eigene Träne. Welche Frau mag solch ‚schaffenden‘ Mann küssen? Ist sie sicher, daß er nicht morgen ein Sonett aus ihr macht? Hüte Jubel wie Weh. Sie machen sonst Artikel daraus. Und dieses unsittliche Leben nennen sie Kunst und behaupten, daß diese Kunst ihr Beruf sei; so wie für manche Leute Verkaufen, Schustern, Rechtsprechen der Beruf ist.

Wenn du unter ‚Schaffenden‘ lebst, so glaubst du schließlich wirklich, es käme darauf an, schöne Bücher zu schreiben. Denn alles, was diese Leute verstehen, beurteilen und vom Leben fordern, sind Fertigkeiten irgendwelches Künstlerkönnertums. Gefinnung und Menschensein hinter den ‚Kunstprodukten‘ kümmern den Könnner nicht, insofern

sie sind, sondern insofern sie ‚gestaltet‘ sind. Der Mensch, wie er erscheinen möchte, nicht die Person hinter dem Kunstwerk, die *natura naturata* (um Spinozas Formel zu brauchen), nicht die *natura naturans* interessiert den Geschmädler. Gleich als ob Schreiben schöner Romane, Dramen, Gedichte der Lebenssinn sei.

Das grandios unsinnige Wort Hugo von Hofmannsthal: „Ein guter Vers ist mehr als eine Feldschlacht“; der sublimen Künstlerwahn Goncourt's: *Tout est matière pour nous* — das sind typische Ausdrücke jener Produktiv-Unfruchtbaren, die das Eulogon für einen Wert halten, das Schöngesagte, weil es „schön gesagt“ ist. Im Kern haben diese bewundernswerten Künstler wirklich nichts zu sagen, was für sie zu sagen notwendig wäre, wenn es den Kopf kosten müßte. Ihr Menschentum erschöpft sich in ihren Büchern. Und der banalste Mensch, wohlgeraten und von schlichter Stärke, ist doch mehr als das schönste Buch.

Wahnsinn einer Zeit, deren Werkzeuge und Maschinen an Geist und Seele gewannen, was ihre Menschen an Geist und Seele einbüßen! Wahnsinn einer Zeit, deren höchste Ideen von den ärmlichsten Naturen gepredigt werden! Wahnsinn, zu wähnen, es könne eines Mannes Mangel an Verantwortung durch die Würde seiner Leistung kompensiert werden. Es komme auf ‚Schaffen‘ an, derart, daß schließlich die Geistesprodukte zu Bandagen werden, mit denen traumtrotz sich selber täuschende Menschen die Defekte ihrer Erdenwallfahrt stopfen.

Noch nie ist einem wahrhaft großen Mann ein Kunstwerk, sei es Gedicht, Statue oder Musikwerk, Sinn und Ziel letzten Endes gewesen. Immer nur Behikel, um Leben entlastend zu offenbaren und sich selbst zu bewältigen. Daß der Künstler just dieses Behikel gebraucht und kein andres, daß der Musiker mit Tönen, der Epiker mit Anschauungen, der Philosoph mit Begriffen Leben bindet, bewältigt und baut, das fügt der Zufall prävalierender Begabung. Das Dichten war nicht des einen, das Denken nicht des andern letzter Sinn. Wenn Shakespeares Begabung vernunftmäßiger konstituiert gewesen wäre, dann hätte er auch durch ein philosophisches System, wenn Kant sinnlich gewesen wäre, so hätte er auch sich in Dramen offenbaren können; ja, es brauchen nicht einmal Mittel des Geistes zu sein, mit denen die logifizierende und Leben erbauende Kraft des Menschen sich entlastet.

Die höchsten Seelenleistungen, von denen wir wissen, sind oft nur durch Zufall auf uns gekommen. Von den größten Menschen — Buddha, Jesus, Sokrates, Tschang-Tse — haben wir nicht eine geschriebene Zeile. Von zeitdurchdauernden Kunstwerken — Nibelungenlied, Odyssee, den bedeutendsten Plastiken der Griechen — kennen wir den Schöpfer nicht. Andre Werke wurden gewaltsam ihrem Schöpfer entrißen. Vergils Aeneis rettete August vor der Vernichtung. Weber Spinoza noch Dante noch Cervantes haben gewußt, daß ihre Werke

Jahrtausende überbauern würden. Spinoza hatte die nach seinem Tode aufgefundenen Ethik für sich selber geschrieben, wie Shakespeare seine größten Dramen ohne Ehrgeiz auf das Theater brachte.

Warum also glaubt ihr, daß Dante, Cervantes, Goethe oder Schopenhauer „große Männer“ sind? Dante etwa darum, weil er die schönsten klassischen Terzinen schuf? Nein! Sondern weil dieser Mann, in Hunger, Verfolgung, Einsamkeit, Tapferkeit, hinter diesen Terzinen flammt. Ist Cervantes darum Vertreter einer Volkheit, weil er Meisterromane schrieb? Ach, verglichen mit der Sprach- und Schilderkunst eines modernen Romanciers ist Cervantes ein sehr armer Tropf. Aber der arme Tropf hat in den Gefängnissen Algiers Wunderthaten des Mutes getan und selbst eine menschliche Bestie durch die Hoheit seiner Seele beschämt. Unsere viel trefflicheren „modernen Romanciers“ setzen weder bei Lepanto ihr Leben ein, noch haben sie — oh lieber Himmel! — das Lebensziel, irgendwen durch die Hoheit ihrer Seelen zu beschämen, vielmehr für den Verleger Herrn Fischer oder Herrn Langen kunstreiche Romane zu verfassen, die Geheimrat Igrec der Comtesse Ypsilon auf den Weihnachtstisch legt.

Nicht weil Goethes Bücher so vortrefflich sind (sein aesthetisch wahrhaft Vollendetes füllt von den hundert Bänden, die er schrieb, noch nicht fünf), sondern weil eine große Form vollmenschlichen Lebens hinter diesen Büchern steht; nicht weil Schopenhauer, wie er wähnte, besondere Leistungen aufzuweisen hätte (jede deutsche Universität hat Gelehrte, die an geistiger Ausdauer, Scharfsinn und Einsicht Schopenhauer weit übertreffen), sondern weil der Fanatismus einer seltenen Eigenart hinter seinen Worten glüht — darum wurden diese Männer unsterblich.

Die Geschichte sondert erbarmungslos das bloß Gefonnte vom Erbluteten. Sie wandelt auch das grandiose Werk zum Museumstück, wenn nicht der ganze Mensch und sein Leben dahintersteht. Wer sein Werk nicht so schreibt, daß er es auch ebenso schreiben würde allein in einer Wüste, völlig gewiß, daß schon der Samum unterwegs ist, der es verschüttet, und das Kameel, das ahnungslos darüber hinschreitet — wer zu leisten wünscht, hat mit der höchsten Leistung nur wenig geleistet. Die innere Unbekümmertheit, frei von Wirkungsabsichten, ist das Lebensethos der Kunst. Ein Ethos, welches Fertigkeit und Könnertum zwar nicht ausschließt, keineswegs aber immer und überall benötigt, sondern sich mißt an dem Maße überwundenen Schmerzes, überwundener Zweifel und wirkungsloser Enttäuschung.

Es gibt keinen größeren Unterschied als zwischen der Vollendung, die vor Konflikten, Problemen und Widerständen liegt (weil der Dichter nicht bis zum letzten „auswertet“, sondern das ihn Störende lebensflüchtig beiseite schiebt) — oder aber jener andern Vollendung, die ungeheure Kampfarbeit siegreich hinter sich ließ.

So wenig die Wertlehre, der Gipfel aller Philosophie, andre Werte kennt als ‚richtige Rangierungsvollzüge‘ (derart, daß man, zum Beispiel, nicht die ‚Menschheit‘ fördern kann, wenn man nicht zuvor für sein Vaterland gesorgt hat; nicht ‚Pflichten gegen das Vaterland‘ erfüllt, falls man darüber seine Familie verkümmern läßt), so kann auch kein Könnertum Größe haben, das die näheren Forderungen um des ‚höheren Kreises‘ willen überspringen wollte.

Ist das nun Moralpredigt? Es ist Hinweis auf ein Wertgesetz, dem jede Moral genau so untersteht, wie jede Kunst.

Wo aber findest du die unbefangene Notwendigkeit, die für sich selber zeugt? Bei Künstlern? Du lieber Gott, bei Künstlern! Für die Kunstkritik ist der Leitsatz Sainte-Beuves geradezu Gemeinplatz geworden, daß man Werke losgelöst von Lebensläufen zu genießen habe, weil Sehnsucht und Höhenwille Werke schaffe, nicht aber das Jahr sie in Gärten der Seele reife. Zweifelt irgendwer, daß die unsaubersten Seelen die saubersten Gedichte machen, die Lumperei das gepflegteste Deutsch schreibt und der kleine Mensch oft große Werke trägt? Es ist fast Regel geworden, daß die Schönheit ihrer Schöpfungen, die Weisheit ihrer Gedanken Verstecke für die Unzulänglichkeit der Menschen sind, und daß eine Art Wahlverwandtschaft besteht zwischen den jeweils zukunftsfähigsten Gedanken und den jeweils mißgeborenen Menschen. Der wertlosere Mensch der Träger des höheren Wertes — er weiß ja aus Erhaltungstrieb, wo etwas zu holen ist, und wie, wer nichts ist in sich selbst, dennoch die Würde hohen Wertes sich zu sichern vermag. Die objektive Leistung als Surrogat für das Manko der Persönlichkeit — welcher Psychologe kennt nicht dies kunstpsychologische Gesetz? Aus ihm wird sich die tiefe keusche Abneigung erklären, die den besten, vornehmsten Naturen jederzeit angesichts des Dichter- und Künstlertums eignet und ihre typische Formel findet in dem Wort Plutarch's: Man soll Künste ehren, aber Künstler verachten.

Wo Kunst ein ‚Leistungswert‘ wird und der Wahn Platz greift, daß der Ausdruck, die Form, die Sprache, das Wissen, der Witz, der Gedanke, die Virtuosität, die Fertigkeit und Kulturhöhe der ganze Inhalt der Kunst sei, da spaltet — wie in der hellenischen Epoche, in Alexandria, in Byzanz, im Hellas der Sophistik — die Kultur vom Menschen, die glänzende Leistung vom tragenden Leben ab. Dann mag man, wofern man an berühmten Zeitgenossen zufällig einmal menschlich anständige und Respekt fordernde Züge entdeckt, mit Erstaunen rufen: Wie? diese Menschen sind große Schriftsteller und Künstler und dennoch wertvoll?

Hier liegen Zusammenhänge, für die eine zweite Betrachtung das Auge schärfen möchte.

Der Parsifal

Da streiten sich die Leut' herum, ob der Parsifal nach 1913 auch anderswo als in Bayreuth soll aufgeführt werden dürfen. Die Gründe, mit denen ein Ausnahmegesetz befürwortet wird, sind so schief und lahm und fadensteinig, daß selbst der alte Barnab leichtes Spiel mit ihnen gehabt hat. Es ist wirklich kaum zu glauben, daß solch ein Ausnahmegesetz Geltung erlangen wird. Aber wir werden mit so wenig Weisheit regiert, daß es leider doch nur 'kaum' zu glauben ist. Also ist es nötig, ein bißchen mitzuprotestieren. Nicht weil es ein Unglück wäre, wenn dieser Parsifal noch zwanzig oder zweihundert Jahre auf Bayreuth beschränkt bliebe; sondern weil es eine Unversorenheit ist, für diesen Parsifal ein Ausnahmegesetz zu verlangen. Darauf nämlich kommt niemand: bei dieser Gelegenheit am Parsifal selber Kritik zu üben. Es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß er ein Ausnahmewerk ist. Das nimmt der Zeitungsleser, dem immer das eigene Urteil, hier aber sogar die eigene Anschauung fehlt, als selbstverständlich hin. Worte von Wagner wiegen ihn vollends in Sicherheit. „In der Tat: wie kann und darf eine Handlung, in der die erhabensten Mythen des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen und vor einem Publikum wie dem unsrigen vorgeführt werden?!" Dieser Wagner hat auch seine Prosa zu instrumentieren verstanden. Es klingt so pompös, daß außer mir alle vergessen, die entscheidenden Einwendungen zu machen: Wie kann und darf man die erhabensten Mythen des christlichen Glaubens überhaupt offen „in Szene setzen"? Und was um Himmelswillen zeichnet denn Bayreuths Theater und Publikum vor „dem unsrigen" aus?

Man liest zunächst das Textbuch. Textbuch? Der Wagnerianer erblickt darin eine Dichtung und mehr als das: eine Bibel. „Weißt du, was du sagst?" Wenn man diese Gurnemanz-Frage stellt, wird man entweder mit Grobheiten oder mit einem Phrasenschwall übersüttet. Verdächtig ist beides. Aber lästiger ist der Phrasenheld, weil er Begriffe in die Debatte wirft, die zu vag sind, um weiterzuführen. Ich kann mit dem Begriff der 'Erlösung' nichts anfangen, bevor ich Klarheit darüber habe, wer und wofür, wodurch, wovon er erlöst wird. Soweit es mir hier klar wird, ist es Nebensache, und soweit es Hauptsache ist, entgleitet's mir. Durch Parsifal wird Amfortas von Schmerzen zur Gesundheit, wird Kundry von verzweifelter Umgetriebenheit zur seligen Ruhe erlöst. Das bietet keine Schwierig-

keiten. Aber Parsifal selbst! Er ist Erlöser und Erlöster zugleich. Die Fähigkeit des mitleidvollen Duldens, Fußwaschung, Taufe und Karfreitagszauber machen ihn zum Ebenbild Christi: — als Christus erlöst er sündige Menschen. Aber wovon, wodurch, wofür wird er selbst erlöst? Von seiner Tumbheit durch Kundrys Kuß zu Glanz und Herrlichkeit. Was hat das noch mit Jesus von Nazareth zu tun? Soll Parsifal den Heiland bedeuten, dann stimmt seine Passivität nicht zu seiner Aktivität. Soll er eine selbständige Dichterfigur vorstellen, wie der Perceval Chrestiens de Troyes und der Parzival Wolframs von Eschenbach, so mag man es, je nach Neigung und Bekenntnis, beurteilen oder dulden, daß dazu Züge und Situationen aus dem Neuen Testament übernommen worden sind: aber das Gerede von der religiösen Macht und der ethischen Bedeutsamkeit des Bühnenvorstellungsspiels wird dann vollends leer. Das heilige Abendmahl ist dann Bierat, Füllsel, ein Effekt neben andern Effekten, und seine Verwendung muß gläubige Seelen als Blasphemie ebenso empören, wie uns ungläubige dies Nebeneinander von Kult und Kulisse kalt läßt. Uns ist der Parsifal kein Mysterium, sondern eine Kuriosität, und wir sehen lächelnd das Theatergenie Richard Wagner eine Reihe lebender Bilder stellen.

Lebender Bilder! „Da es sich auch dieses Jahr bei der Auf-
führung des Parsifal wieder ereignet hat, daß einige aus wohl-
gemeinter, aber irrtümlicher Pietät den Beifall des Publikums durch
Zischen niederzudrücken versuchten, so sieht sich die Verwaltung der
Festspiele veranlaßt, kundzutun, daß es der ausdrückliche Wunsch des
Meisters selbst war, am Schluß des Werkes das Bild noch einmal
zu zeigen, damit dem Publikum Gelegenheit geboten werde, den dar-
stellenden Künstlern seinen Dank zu äußern.“ Als ich, vor sechs
Jahren, in Bayreuth war, prangte dieser Anschlag an einigen Pfosten
des Festspielhauses. Weshalb das Publikum den darstellenden Künst-
lern seinen Dank nicht auch äußern kann, ohne daß das letzte Bild
noch einmal gezeigt wird, ist nicht ganz verständlich. Interessant aber ist
es, Wagner selbst den Ton auf das Wort ‚Bild‘ legen zu hören.
Wahrscheinlich waren sie wieder päpstlicher als der Papst, jene An-
hänger, die aus bunten Bildern von wenig Klarheit und vielem
Irrtum mit aller Gewalt eine Philosophie, eine Weltanschauung,
eine Religion herauslesen wollten. Denn daß auch Wagner sich über
die eigene tiefsinnige Symbolik hat vernehmen lassen, schließt nicht
aus, daß er sich in stillen Stunden der wahren Natur seines Schwa-
nengesangs unheimlich bewußt gewesen ist. Der Parsifal ist keine

Dichtung und kein Drama, sondern ein Cyklorama. Die Umzüge des Kranken Amfortas; Parsifals Wanderung zur Gralsburg; der Aufmarsch der Tempelisen; der Gralsdienst; das Liebesmahl; Klingfors Zauberfloß; die Erscheinung Kundry; das Versinken des Turms; das Aufsteigen des Wundergartens; die Verwandlung Kundry; die Versuchung des Parsifal; Klingfors Speerwurf; das Verdorren des Gartens; die Blumenau; die Erweckung Kundry; Parsifals Heimkehr, Fußwaschung und Taufe; seine zweite Wanderung zur Gralsburg; Titurels Leichengeleit; Amfortas im Siechbett, seine Heilung und seine Entzündung; das Erglühen des Grals; der Segen Titurels; der heilige Speer; die weiße Taube; Kundrys Tod; die Huldigung an Parsifal — das ist eine Reihe von lebenden Bildern ohne dramatische Kraft, von Kunststücken der Technik, von klug berechneten theatralischen Gegensätzen: Tugend und Laster, Gut und Eis, Spuk und Wunder; das ist ein Feuerwerk, das unser Auge ergötzt, aber unser Herz langweilt, weil ja auch die Musik Man wird umnebelt von Orgelton, Posaunenschall und Glockenklang. Kirchlichkeit und Weltlichkeit und Teuflichkeit plagen auf einander, ringen um unsre arme Seele, stacheln sie auf, glätten sie, lullen sie ein, zerren sie hinab und hinauf und hin und her, vom Himmel durch die Welt zur Hölle und wieder zurück. Die liturgischen Wechselgesänge der Ritter, Knappen und Knaben in ihrer strengen Gläubigkeit; der wollüstig schmachtende Chor der Blumenmädchen in seiner üppigen Sinnlichkeit; der Karfreitagszauber in seiner sanften Feierlichkeit: das sind die drei musikalischen Gipfelpunkte der drei Akte, zwischen denen die Dame Kundry, der Ritter Amfortas, der Zauberer Klingfor und mancher andre mehr oder minder grausam daran erinnern, daß der Parsifal das Werk eines fast Siebzigjährigen ist, der nicht, wie Verdi, das Glück gehabt hat, als Künstler jung zu bleiben.

Und dafür ein Ausnahmegesetz? Darüber ließe sich nicht einmal dann ernsthaft reden, wenn es wahr wäre, daß Bayreuths Theater und Publikum sich von „dem unsrigen“ zu ihrem Vorteil unterscheiden. Sie unterscheiden sich zu ihrem Nachteil. Ich muß mich an das Jahr 1906 halten. Aber da man dreiundzwanzig Jahre nach dem Tode des ‚Meisters‘ nicht weiter gewesen ist — warum soll gerade in den letzten sechs Jahren? Von Gesang und Darstellung war keineswegs zu sagen, daß sie überall dort für Wagner gedacht hatte und handelte, wo ihm was Menschliches oder richtiger: was Unmenschliches begegnet ist. Außer dem guten Gurnemannz nämlich sind das ja fast alles Schatten oder Zerrbilder. Die Schatten hätten

mit Blut gefüllt, die Zerrbilder hätten entweder gerade gerückt oder ins gigantisch Groteske gerückt zu werden. Dazu wäre einige Genialität nötig. In Bayreuth vermeidet man wenigstens alle Unarten. Rundrüs „Dienen, dienen!“ ist die Parole. Man hört dem Partner zu; man bleibt innerhalb des Ganzen; man hängt nicht am Kapellmeister noch am Souffleur; man singt nicht ins Partett. Ein ausgeprägter bayreuther Stil kann sich daraus allein nicht ergeben, wenn man nicht eine gewisse automatenhaftigkeit als diesen Stil ansprechen will. Es ist erstaunlich, daß die Herrschaften aus allen Himmelsrichtungen, die zu spät zusammenkommen, um einen wirklich einheitlichen Stil zu finden, auszubilden und festzuhalten, doch noch früh genug zusammenkommen, um ihr Temperament einschläfern, ihre Besonderheit verwischen, sich uniform machen zu lassen. Immerhin: das mag ein Zufallsindruck gewesen sein. Ich will gerne annehmen, daß sie nicht repräsentativ für Bayreuth waren, meine beiden Aufführungen, nach denen in Berlin, München, Wien, Dresden und Hamburg kein Hahn krähen würde. Man hat mir auch versichert, daß in Klingers Bauberggarten heute nicht mehr vor grell befleckten Leinwänden grauenhaft geschmacklos ausgeputzte Mädchen mit den üblichen sinnlos gerundeten Armbewegungen um den reinen Toreen herumtrippeln. Vielleicht hat man im kleinen allerlei verbessert. Vielleicht sogar, obwohl es schwer zu glauben ist, im großen. Aber worüber in Bayreuth kein Mann hinwegkommt: das ist das Publikum. Das kann sich nicht geändert haben und kann sich niemals ändern, da die Bedingungen die alten sind und bleiben. Was da in Automobilen heranrattert, während der Aufführung schläft, in den Pausen, zu scheußlichen Klumpen geballt, sich und seinen Schmutz zum besten gibt, die Bäuche vollschlägt, schreiend medisiert und die Hauptsehenswürdigkeiten, Ferdinand von Bulgarien und Altmeister Holzbock, ehrfürchtig beglückt — an Stelle dieses widerwärtigen Auswurfs aller Länder wird niemals der kunstempfindliche, kunstverständige Teil des deutschen Volkes treten. Der ist freilich für den Parsifal zu schade. Denn wenn man das Bühnentweihfestspiel gesehen hat, begreift man endlich, warum Wagner es auf Bayreuth beschränkt wissen wollte, und warum die Erben so erbittert um den Alleinbesitz kämpfen. Nicht weil es zu rein, sondern weil es zu schwach für die Opernbühnen ist. Weil der sogenannte genius loci, weil der ganz schlaue Zauber von Größenwahnsfried dazu gehört, es zu halten, und weil es ohne diese Hilfsmittel in kurzer Zeit für die Opernbühnen und damit auch für Bayreuth entwertet sein wird.

Pascal, der Tragiker

Pascal hat kein Drama verfaßt; einige unbedeutende Verse im tändelnden Geschmack der Zeit werden einer Laune seiner Jugend zugeschrieben. Seine Aussprüche über Gegenstände der Literatur sind wenig zahlreich, und nur zweimal findet das Theater Erwähnung. Die eine Stelle weist auf die Gefahren hin, die dem christlichen Wandel durch den Besuch der Schaubühne drohen und ist nur literarhistorisch von Bedeutung; sie gibt Zeugnis davon, daß die Sätze bei Pascal, die sich als wörtliche Nachbildungen von Versen Corneilles aufzeigen lassen, nicht zufällig so geraten sind, sondern in dem tiefen Eindruck wurzeln, den der Philosoph von dem Dichter empfangen hat. Die andre Stelle aber verrät, wenn auch nicht in ihrem Duktus, so doch in den Bemerkungen, die sie bringt, die durchaus tragische Struktur von Pascals Seele.

In den ‚Gedanken‘ findet sich ein Satz, der den Ausgangspunkt des Tragischen im Weltgeschehen aufdeckt: „Fürsten und Könige spielen bisweilen. Sie sitzen nicht immer auf ihrem Thron; das wäre langweilig. Die Größe muß verlassen werden, wenn sie gespürt werden soll.“ In dem Spieltrieb eines unerforschlich hohen Herrn, der, um seiner eigenen Macht und Größe inne zu werden, sich ihrer gelegentlich für eine kurze Spanne Zeit entkleidet, hat alle Tragik ihren Ursprung: die tragische Seele, das tragische Schicksal, die Tragödie. Dieser Verzicht auf die eigene Macht und Größe geschieht zugunsten eines zeitlichen Willens und findet ein Analogon etwa in dem Vater, der Würde und Strenge in den Hintergrund treten läßt, um als Kind mit seinen Kindern zu spielen. Das Wesen, das die Gottheit als Mittel erkoren hat, um sich selbst aus seiner Zeitlichkeit heraus zu fühlen: der tragische Held, schreitet fort nach der Logik seines zeitlichen Willens, der Logik des zeitlosen scheinbar parallel. Aber dieser Parallelismus ist Täuschung, hervorgerufen durch den beglückenden Drang des Wollens. Jede Aktion des irdischen Willens führt, auch wenn sie von der Gottheit selbst gewollt ist, durch ihr Zeitlichsein allein weiter ab von dem latent stetig weiterwirkenden zeitlosen Willen. Dieses zunehmende Auseinanderklaffen gibt sich dem Gefühl als tragische Spannung kund. Der Augenblick, in dem die für ein bestimmtes Spiel — Theaterspiel oder Weltspiel — praestabilierte Spannungsmöglichkeit ihren höchsten Grad erreicht, gibt die Entspannung; der Augenblick, in dem der unerforschlich hohe Herr Spiel und Spieler, die allein seine Größe zu fühlen ihm ermöglicht hatten, als seiner unwürdig vernichten muß, eben weil er seine Größe wieder fühlt — dieser Augenblick ist der Eintritt der Katastrophe. Tragisch aber ist die Seele, die selbst Schauplatz ist für ein tragisches Spiel. In diesem Sinn ist Pascal ein Tragiker; denn nie ist es ihm gelungen, Gott restlos in sich zu fühlen, nie restlos in Gott sich auszubreiten. Nirgends in ihm ist der himmlische Lobredner Gottes zu finden; wohl aber ist in seinem Denken durchgehends der Rhythmus der tragischen Spannung, ihr musikalisches Äquivalent hörbar.

Es sei also Pascals an seinem zweihundertfünfzigsten Todestag, der auf den neunzehnten August 1912 fällt, gedacht, durch Zusammenstellung einiger seiner Aussprüche, die literarische Gegenstände betreffen und den Rhythmus seines Denkens spüren lassen.

Gerhard Gutherz

Der Kampf gefällt, nicht der Sieg. Den Kampf zwischen Tieren sieht man gerne, nicht aber das Wüten des Siegers gegen den Besiegten. Was wollte man denn sehen als den Ausgang des Sieges? Aber sobald er eingetreten ist, hat man übergenug. Im Spiel und in der Erforschung der Wahrheit stehts nicht anders. Es bereitet Vergnügen, in einer Diskussion den Kampf der Meinungen zu verfolgen; aber die gefundene Wahrheit zu betrachten, bereitet keines. Soll uns die Wahrheit erfreuen, so muß uns ihr Hervorwachsen aus der Diskussion gezeigt werden. Zwei entgegengesetzte Leidenschaften aufeinanderprallen zu sehen, ist gleichfalls eine Freude; sowie die eine aber Oberhand bekommen hat, ist nichts mehr vorhanden als Brutalität. Wir suchen nie die Dinge, sondern das Suchen nach den Dingen. Das gilt auch fürs Schauspiel: Szenen von Behagen ohne Gefahr taugen nichts; ebenso wenig taugt das äußerste Elend ohne Hoffnungsschimmer und die Liebe in ihrer rohen Form.

*

Niemand weiß, worin das Anmutende liegt, das Gegenstand der Poesie ist. Man kennt das natürliche Vorbild nicht, das es nachzuahmen gilt. In Ermangelung dieser Kenntnis hat man gewisse seltsame Ausdrücke erfunden wie: „Goldenes Zeitalter“, „Wunder der Gegenwart“, „Unheilvoller Lorbeer“ und nennt dieses Gewölsch dichterische Schönheit. Wer sich eine Frau nach diesem Muster gekleidet denkt, wird ein hübsches Mädchen vor sich sehen über und über bedeckt mit Spiegeln und Messingketten und wird nicht umhin können, über sie zu lachen, anstatt sie anmutig zu finden. Wir wissen besser, worin die Anmut einer Frau als worin die Anmut eines Verses liegt.

*

Wenn der Blitz in die Vertiefungen schläge, so würde es den Dichtern und denen, die ihre Schlüsse nur aus solchen Dingen zu ziehen wissen, an Beweisen fehlen.

*

Ein und derselbe Sinn ändert sich je nach den Worten, die ihn ausdrücken. Der Sinn empfängt seine Würde aus den Worten, statt sie ihnen zu erteilen.

*

Es gibt Leute, die der ganzen Natur eine Maske vorbinden. Für sie gibt es keinen König, sondern einen erhabenen Monarchen; kein Paris, sondern eine Hauptstadt des Reiches. Es gibt aber Stellen, wo

man Paris Paris zu nennen hat, und andre, wo man es die Hauptstadt des Reiches nennen muß.

*

Manche Leute erwarten, daß ein Autor nie über Dinge spricht, die andre vor ihm besprochen haben; sie werfen ihm sonst vor, nichts Neues zu sagen. Es kann aber der Stoff nicht neu sein und doch die Anordnung neu. Man könnte ihm ebenso gut vorwerfen, sich alter Worte zu bedienen. Dieselben Gedanken in verschiedener Anordnung ergeben ein ganzes andres Thema, wie ja auch dieselben Worte in verschiedener Anordnung andre Gedanken ausdrücken.

*

Der Mensch ist weder Engel noch Tier; und das Unglück will, daß, wer den Engel spielen will, sich wie ein Tier dazu anstellt.

*

Die Größe des Menschen zeigt sich sogar darin, daß er sich als elend erkennt. Ein Baum erkennt sein Elend nicht. Freilich heißt: sich als elend erkennen, sich elend fühlen; aber sich als elend erkennen, heißt auch: groß sein. All sein Elend beweist also seine Größe; es ist das Elend eines großen Herrn, eines entthronten Königs. Der Mensch ist weiter nichts als Verstellung, Lüge und Heuchelei sowohl gegen sich selbst als gegen andre. Er will nicht, daß man ihm die Wahrheit sagt, er verwendet es, sie den andern zu sagen; und doch haben alle diese Neigungen, von Gerechtigkeit und Vernunft so weit entfernt, ihre natürliche Wurzel in seinem Herzen.

*

Welch eine Chimäre ist der Mensch! Welches Wunder, welches Chaos, welcher Sklave des Widerspruchs! Ein Richter über alles, ein törichter Erdenturm; eine Schatzkammer der Wahrheit, ein wüster Haufen Ungewißheit. Stolz und Schmach des Weltalls: wenn er sich brüstet, demütige ich ihn; wenn er sich demütigt, erhebe ich ihn und stelle mich immerzu gegen ihn, bis er begreift, daß er ein unbegreifliches Uding ist.

*

Die Menschen sind so notwendig Narren, daß es auf eine andre Art von Narrheit Narr sein hieße, kein Narr zu sein.

*

Zweifelloß ist die Seele entweder sterblich oder unsterblich. Das muß einen einschneidenden Unterschied in die Moral bringen. Und doch haben die Philosophen unabhängig davon moralische Grundsätze aufgestellt. Welche sonderbare Verblendung! Der letzte Akt ist immer blutig, wie schön im übrigen das Schauspiel sein mag. Zum Schluß bekommt man Erde aufs Haupt — und dabei bleibt's.

Herr Johann Wittenborg / von Emil Bernhard

Burgemeister Johann Wittenborg von Lübeck, das Haupt der hanfischen Seemacht gegen Waldemar den Vierten von Dänemark, greift an einem Julitag des Jahres 1362 die vielfach stärkere dänische Flotte, trotz dem Protest seiner Offiziere, vor Kopenhagen an, und, wie schon oft, verleiht das Glück seinem zupackenden Draufgänger-tum einen vollen Sieg. Nach der Schlacht setzt er sich, wieder zum Schrecken seiner Hauptleute, vor allem seines Busenfreundes Brun Warendorp, zum Trinkgelage hin, statt den Sieg zu verfolgen. So finbet ihn der dänische Kanzler Pödebusk, der Friedensbote Walde-mars. Die Situation kommt dem Kanzler zu Hilfe, der eine Ein-ladung zu Tanz und Spiel nach Kopenhagen überbringt. Wittenborg, zornig über Warendorp, dessen Bevormundung ihn reizt, gleichzeitig im trotzigen Gefühl seiner Ueberlegenheit, nimmt die Einladung an und geht. Besorgt folgen ihm Warendorp und der zweite Burge-meister von Lübeck, Dietrich Muggel, Wittenborgs neidischer und kleiner Rivale. Dies ist der erste Akt des fünftägigen Schauspiels.

Zweiter Akt. Der Tanz zu Kopenhagen. Die Zwecke des Königs werden klar. Zielbewußt spielt er Wittenborg gegenüber, dessen sinn-lich impulsive Natur er von früher kennt, die Schönheit seiner Frau aus. Er zwingt diese, mit der er seit Jahren unglücklich lebt, sich zum Köder herzugeben. Zitternd gehorcht sie. Das Spiel scheint zu gelingen: Wittenborg fängt Feuer. Die Königin, zum ersten Mal eines Mannes Liebe erfahrend, beginnt, an dem Spiel Gefallen zu finden. Sie reizt ihn zu so toller Leidenschaft, daß es schließlich nur der Geistesgegenwart Warendorps gelingt, durch künstliche Erregung eines Streites den Freund aus Taumel, Tanz und Trubel fortzu-reißen und zu den Schiffen zurückzubringen.

Dritter Akt. Wittenborg sitzt dumpf brütend auf seinem Schiff. Das halbe Bewußtsein seiner Schuld macht ihn mürrisch und ver-drossen, dabei zieht ihn das Weib nach Kopenhagen. Die Offiziere kommen, von Warendorp berufen. Ein Kriegsrat, der die Bestürmung Kopenhagens zum Gegenstande hat, beginnt. Warendorp führt das Wort. Wittenborg windet sich. Warendorp behandelt ihn mit Nicht-achtung. Diese treibt den Burgemeister in immer tieferen Groll hin-ein, der schließlich explodiert. Er verläßt das Schiff und fährt wieder nach Kopenhagen. Da reißt Warendorp den Oberbefehl an sich, setzt Wittenborg ab, und kommandiert unter dem jauchzenden Beifall der Offiziere Landung und Sturm auf Kopenhagen.

Vierter Akt. In Kopenhagen. Der König hat erkannt, daß die Königin Wittenborg, wenn noch nicht liebt, so doch zu lieben beginnt. Brutal, wie immer, sagt er ihr's auf den Kopf zu, beginnt aber nun ein neues Spiel. Er spielt seiner Frau die eigene Liebe vor. Jahre lang hat er sie durch Brutalität und Treulosigkeit gequält, jetzt soll alles anders werden. Die Maitresse soll aus dem Haus. Eine wahre Ehe soll beginnen. Die leichtgläubige Frau läßt sich betören und be-reit finden, das Spiel mit Wittenborg jetzt bewußt zu Ende zu führen. So geschieht's. Die Kofetterie der Frau bringt es fertig, dem jetzt gänzlich Haltlosen einen Waffenstillstand auf zwei Jahre abzuladen, der ihn um den ganzen Erfolg des Sieges bringt. In dem Augen-blick aber, wo er ihn unterschreibt, beginnt in der Ferne das Bom-bardement und Sturmlaufen der Hanse. Allgemeines Entsetzen. Der

König sieht sich betrogen und läßt Wittenborg gefangen nehmen. Wittenborg, vom Weibe, das er liebte, verraten und von den Seinen verlassen, bricht zusammen.

Hier setzt der nun folgende letzte Akt des Stückes ein.

Fünfter Akt

Eine dunkle Grotte im Garten des kopenhagener Schlosses. Die Grotte hat eine breite Oeffnung nach dem Hintergrunde zu, wo man das abendliche Gartenland im Schein der untergehenden Sonne sieht. Im dunkelsten Winkel der Grotte, ganz im Vordergrunde sitzt regungslos Wittenborg, den Kopf in den Händen, die Arme auf die Knie gestützt. Im Garten vor der Grotte, an einem auf einen Baumstumpf als Fuß gezimmerten rohen Tisch sitzen zwei dänische Armbrustiere mit ihren Armbrüsten. Auf dem Tisch Würfel, Becher, eine zinnerne Kanne.

Erster Armbrustier (leise): Pst, du!

Zweiter Armbrustier: Ha —?

Erster: Hast du gehört?

Zweiter: Nee.

Erster: Hast du ihn seufzen gehört?

Zweiter: Nee.

Erster: Er hat geseufzt.

Zweiter: So! (Pause)

Erster: Pst, du!

Zweiter: Ha —?

Erster: Siehst du ihn von dort aus?

Zweiter: Nee.

Erster: Er hat sich in den dunkelsten Winkel gedrückt.

Zweiter: So!

Erster: Sieht noch immer, wo er saß. Rührt sich nicht.

Zweiter: Ei! (Pause)

Erster: Du!

Zweiter: He?

Erster: Sind ja plötzlich so fein still geworden vor der Mauer.

Zweiter: So!

Erster: Schießen nicht mehr.

Zweiter: Ja.

Erster: Ob sie wohl verhandeln? Sah den Podebuß hinausgehen und mit einem zurückkehren. Gesah ein gewaltig Laufen an den Thoren. Seither schießen sie nicht mehr.

Zweiter: Ei!

Erster: Aufgepaßt! Kommt wer!

(Sie stehen auf. Von rechts hinten der Kanzler)

Kanzler: War der König schon hier?

Erster: Nee, Herr.

Kanzler: Wie benahm sich euer Gefangener?

Erster: Ih, Herr! Gut! Ich kann nicht klagen, Herr. Sehr ruhig, sehr unter Wasser, gewissermaßen. Gott schütze sein Gemüt, er benahm sich wie ein Fisch. Nur gegessen hat er nichts, auch nicht den Wein getrunken, den wir ihm brachten. — Herr?

Kanzler: Was noch?

Erster: Der Wein wird sauer werden, Herr.

Kanzler: Tretet zurück! (Der König von rechts hinten)

Kanzler (verneigt sich)

König (kurz): Wo hast du ihn gelassen?

Kanzler: Der ehrwürdige Bischof ist bei ihm.

König: Wo?

Kanzler: Sie spazieren drüben auf der andern Seite des Gartens. Ich glaubte, Euer Willen nur zuzukommen, und bin es auch wohl, wenn ich ihn hat, sich in der Nähe zu halten. Soll ich ihn rufen?

König: Nein! (zu einem der Armbrustiere): Wursch!

Erster Armbrustier (herantretend): Herr?

König: Geh hinüber zum Bischof. Er soll sich nicht entfernen, sondern meines Befehls gewärtig sein.

Der Armbrustier: Wohl, Herr!

(Die Armbrustiere verschwinden. Der König tritt in die Grotte. Es dauert einige Augenblicke, bis er mit seinen suchenden Augen Wittenborg entdeckt)

König: Herr Burgemeister Wittenborg!

Wittenborg (schweigt)

König: Ich habe mit Euch zu reden, Herr Burgemeister Wittenborg!

Wittenborg (schweigt)

König: Meiner Pflichten sind viele, und mein Tag ist kurz. So stellt Euch nicht taub, sondern seid meinen Worten aufmerksam: Es ist ein Bote da. Ein Bote um den Frieden. Von Brun Warendorp ist er. Wir haben Brun Warendorp einen kleinen Handel angetragen, deswegen er uns nun bebotet, um den Kram zu bereden. Wahrhaftig, er weiß, was er tut, Euer Herr Brun! Ihr ahnt nicht, was Ihr für einen Freund an ihm habt! Fragt sich nur, ob er letztlich dabei verbleiben wird. Der Bote wird zurückgehen, und Brun Warendorp wird sich entscheiden.

Wittenborg (schweigt)

König: Ihr sitzt und schweigt, Herr Gefangener? Ihr scheint nicht zu wissen, wer ich bin! Noch zu ahnen, um was ich komme! (Drohend) Ich rate Euch wohl, Herr Burgemeister Wittenborg, hört mir zu! Sonst möchte es leichtlich geschehen, und wäre solches nicht das erste Mal, daß König Waldemar seine Medicos ausschickt, so Euch also scharf an den Ohren schneiden möchten, daß auch nicht das Haupt auf dem Rumpfe bleibt! Versteht Ihr mich?

Ranzler: Aber, ich bitte Euch: Vorsicht, Vorsicht, Herr! Ihr bedenkt nicht das Gefährliche unsrer Lage. Zudem seht Ihr, daß er noch ganz benommen ist. Wir müssen ihn zum freundlichsten anreden. (Zu Wittenborg) Ei, lieber Herr, laßt Euch nicht also niederdrücken! Denkt, daß es nur die Wechselfälle des Krieges waren, die Euch in diese — ich will es nicht leugnen — wenig behagliche Lage gebracht. Keine Schmach, Gott behüte! Hätte mir selbst, hätte König Waldemar Aehnliches und Gleiches widerfahren können. Seid zum festesten überzeugt, daß wir unsre Gewalt über Euch — wo sie denn überhaupt eine Gewalt zu benennen ist — nicht zum Unrechten gebrauchen werden. Aber nun hört auch zu, was der König zu Euch reden will!

Wittenborg (schweigt)

Ranzler: Ihr bleibt stumm? Nun ja, nun freilich: Ihr habt ja gewiß ein Recht, etliches Mißtrauen zu hegen, Herr Burgemeister. Aber —

König: Zur Sache, wenns beliebt!

Ranzler: Wißt Ihr, lieber Herr, wer in den nächsten Augenblicken hier bei Euch eintreten wird? Ratet, ratet! Ha, ha, ha, Ihr ratet es doch nicht. Ihr habt einen Besuch bekommen, der mehr ist als ein Besuch: — die Taube Noae ist bei Euch eingekehrt. — Ha ha ha ha! Nun, wer ist's? Wollen wir es ihm sagen, Herr König? — Der Dietrich Muggel ist hier, lieber Herr.

Wittenborg (hat das Haupt erhoben und starrt den Ranzler mit verständnislosem Blick an)

Ranzler: Freilich, freilich ja! Er kommt als Brun Warendorps Bote. Er will sich durch den Augenschein überzeugen, ob Ihr noch fein frisch und gesund am Leben seid.

Wittenborg (dumpf und gebrochen): Ob ich — noch am Leben --- bin? Ich weiß nicht, — ich versteh das nicht, — meine Stirne schmerzt. — Ich weiß nicht — —.

König: Genug! Ihr habt nun gehört, um was es sich handelt. Eins aber bedenkt, Herr Burgemeister von Lübeck — und jetzt rate ich Euch, achtet wohl meiner Worte, sie sind kurz und, denke ich, auch deutlich: — Zehn Stunden lang bestürmte Brun Warendorp Kopenhagen, zehn Stunden lang schmetterten die Bombarden und donner-ten die Böcke gegen unsre Mauern. Als aber Brun Warendorp vor einer halben Stunde seinem Stürmen Einhalt tat, wußte er, warum. So wißt es denn auch (mit schneidender Stimme): Herr Burgemeister Wittenborg, Ihr sterbt in dem Augenblick, wo zum andern Male Brun Warendorps Sturmbock unsre Mauer berührt!

Wittenborg (leise, kaum verständlich): Lieber Herr, was wollt Ihr von mir?

König (wild): Ihr sterbt, hört Ihr wohl?

W i t t e n b o r g: Sterben? (Er erhebt sich schwer) Muß ich gleich — mit Euch gehen?

K ö n i g: Von Euch hängt es ab, ob Ihr morgen noch leben werdet! Podewuß! Auf jetzt Herrn Dietrich Muggel! — Ihr wißt nun, Herr Gefangener, was Euch bevorsteht. Ihr habt die Macht, es abzuwenden. Herr Dietrich Muggel wird jetzt mit Euch reden. So sagt ihm, was Ihr zu sagen am nötigsten erachtet. Und damit — gehabt Euch wohl!

(Der König folgt dem Kanzler. Wittenborg ist einen Augenblick allein und steht regungslos dem Könige nachblickend da.

Sinten links erscheint Dietrich Muggel)

M u g g e l (nachdem er Wittenborg eine Weile schweigend gegenübergestanden): So sehen wir uns wieder! (Tiefe Pause)

W i t t e n b o r g (dumpf): Was wollt Ihr?

M u g g e l: Was ich will? Aber — ich bin ja erstaunt, ich bin höchlich erstaunt! Hat Euch der König nichts gesagt?

W i t t e n b o r g: Der König?

M u g g e l: War er nicht hier?

W i t t e n b o r g (mechanisch): Ja.

M u g g e l: Nun?

W i t t e n b o r g (tief aufseufzend): Ich versteh das nicht.

M u g g e l: Das ist doch seltsam. (Pause)

W i t t e n b o r g (in plötzlicher Erregung): So sagt doch schon, wo kommt Ihr her?

M u g g e l: Jesus Maria, was schreit Ihr so? Seht Ihr nicht, wer ich bin? Ich bin ja der Dietrich Muggel, Euer Genosse im Räte der Lübschen! Brun Warendorp hat mich gesandt!

W i t t e n b o r g (außer sich): Brun Warendorp? Was will — was will denn Brun Warendorp von mir?

M u g g e l: Aber — aber —

W i t t e n b o r g: Was will denn Brun Warendorp noch von mir, daß er Euch sendet?

M u g g e l: Aber — ich bitte — ich bitte doch! Ich komme doch als Euer Freund. Es ist heute wahrhaftig nicht an der Zeit, Vorhaltungen zu machen, und selbst wenn es an der Zeit wäre, ich würde Euch keine machen, Gott behüte! Wiewohl sich gar manches sagen ließe — — ach, Johannes Wittenborg! Hättet Ihr — wäret Ihr — aber still, still! Vertraut mir nur jetzt! Euch frei zu machen, komme ich ja!

W i t t e n b o r g (leise): Herr Dietrich Muggel —

M u g g e l: Ja doch, ja doch, ich bin es wirklich und ich komme, mich augenscheinlich zu überzeugen, ob Ihr noch lebt. Brun Warendorp will wissen, ob Ihr noch lebt. Mein Gott, wir wußten ja garnicht —

W i t t e n b o r g (in tiefer Verzweiflung): Ob ich noch lebe? Ob — ich — noch — — lebe? Sagt ihm, lieber Muggel, sagt ihm, ich sei schon tot! Ich bin schon tot, lieber Muggel! Man hat eine Keule genommen und mich vor den Kopf geschlagen. Ich weiß nicht — ich weiß nicht, wie's geschah!

M u g g e l: Faßt Euch, um Jesu willen, faßt Euch!

W i t t e n b o r g (heulend): Man hat eine Keule genommen und mich vor den Kopf geschlagen, und da lieg ich nun — helft mir, Herr Dietrich Muggel, ich weiß nicht mehr, was mit mir ist!

M u g g e l: Gnadenmutter, erbarme dich sein!

W i t t e n b o r g: Ich hab dies alles selbst verschuldet, es ist wahr. Es ist wahr, auch wenn ich nicht weiß, wie es kam. Redet nicht! Ihr könnt mir nicht mehr sagen, als ich mir selber schon gesagt habe. Redet nicht! Schon genug der Rede, daß Ihr vor mir steht: Dietrich Muggel vor Hans Wittenborg! Da springen Gräber auf: Gram, Gram, Gram, Gram, Gram!

M u g g e l: Ach, Johannes Wittenborg, Ihr habt mich nimmer leiden mögen. O ja, ich weiß das. O ja, ich habe ein gar feines Gefühl. Meine Mutter — Gott sei ihr gnädig — hat das auch immer gesagt. Ich gebe zu, daß an meiner dürftigen Person — ich bin weit entfernt, mich für vollkommen zu halten — etliche Dornen und Haken sind, an denen Männer Eurer Schnitzerei sich reißen mögen. Aber wie gar häufig und wie gar hart habt Ihr Euch an mir gerieben, und nun komme ich — seht, nun komme ich, Euch frei zu machen, Wittenborg. Hört mir nun zu: Der Kanzler Bodebusch war draußen bei uns —

W i t t e n b o r g (hält sich die Ohren zu und schreit): Der Vertrag! Der Vertrag!

M u g g e l: Welcher Vertrag?

W i t t e n b o r g: Wißt Ihr nicht? Brachte er nicht —?

M u g g e l: Ich weiß von keinem Vertrage. Aber gedroht hat er uns, Liebster. Er hat uns gedroht, daß König Waldemar Euch den Kopf abschlagen wird, wenn wir nicht auf der Stelle abziehen.

W i t t e n b o r g (fängt an zu begreifen): Den Kopf — ab? Den Kopf — ab? Das — das — jetzt verstehe ich! Aber Brun Warendorp — was sagt Brun Warendorp?

M u g g e l: Nun, wir haben sofort zu stürmen aufgehört. Wir werden Euch frei machen, Wittenborg.

W i t t e n b o r g: Was — sagt — Brun — Warendorp?

M u g g e l: Brun Warendorp ist Euer Freund, Brun Warendorp wird abziehen. Nun selbstverständlich, nun natürlich! Was tut man nicht alles um Freundschaft und dergleichen? Gibt es einen andern Weg? Wir werden abziehen. Wie es gebührllich ist. Nun, natürlich! Einen andern Weg gibts ja nicht.

W i t t e n b o r g (erschüttert): Brun Warendorp!

M u g g e l: Es wird alles seinen geraden Lauf gehen: König Waldemar wird Euch ausliefern, König Waldemar wird Geiseln empfangen, und die Hanse werden abziehen. Alles nach der Schnur.

W i t t e n b o r g: Brun Warendorp, mein Junge! Mein Junge — Brun Warendorp! (Er bricht zusammen)

M u g g e l (erschrocken): Um Jesu willen, was habt Ihr?
(Tiefe Pause)

W i t t e n b o r g (hebt den Kopf): Und die süßhe Ehr?

M u g g e l: Wie meint Ihr?

W i t t e n b o r g: Nichts, — nichts.

(Eine tiefe Veränderung geht in Wittenborg vor. Er steht langsam auf und reißt sich empor. Plötzlich tritt er in heftigster Bewegung auf Muggel zu und führt ihn an der Hand beiseite)

W i t t e n b o r g (schnell und mit ganz verändertem Tone): Herr Dietrich Muggel, hört mich an! Gebt mir Eure Hand und kommt beiseite: Niemand darf hören, was ich Euch sage. (Leise und leidenschaftlich dringend) Rettet mich, rettet mich, Herr Dietrich Muggel! Hört nicht auf das, was König Waldemar Euch sagt: König Waldemar lügt! Ich bin verloren, wie es auch komme! Nie wird König Waldemar mich frei geben. König Waldemar darf mich nicht frei geben! Denn wißt, ich habe — ich habe sein Weib — ich habe sie besessen — o!

M u g g e l: Um Gotteswillen!

W i t t e n b o r g: König Waldemar will nur Zeit gewinnen. Seine Bauern kommen. Seine Bauern sind unterwegs, ihn zu entsetzen. Ich weiß das. Ich habe das gehört. Morgen sind sie hier. Heute noch. So lange will er verhandeln. — Herr Dietrich, Herr Dietrich, eilt zu Brun Warendorp und sagt ihm, er soll angreifen! Sofort, auf der Stelle! Angreifen! Stürmen! Erstürmen! Wenn etwas mich noch retten kann, so ist es dies! Eilt, eilt, jede Minute ist kostbar!

M u g g e l: Also das war der Sinn? Jetzt begreife ich. Dann war das ja sozusagen ein großes Glück, daß ich kam!

W i t t e n b o r g: Rettet mich, rettet mich, Herr Dietrich Muggel!

M u g g e l: Das will ich, das will ich wahrhaftig! Ich gehe schon --.
(Er wendet sich zum Gehen)

W i t t e n b o r g: Herr Dietrich, noch ein Wort!

M u g g e l: Was solls?

W i t t e n b o r g: Ich hab Euch im Leben viel Unrecht getan — vergibt mir!

M u g g e l (abwehrend): Aber — aber —.

Wittenborg: Ihr seid doch der einzige gewesen, der heute kam.
Ihr habt mich an Zeiten erinnert, die besser waren als diese —
ich dank Euch! Ach, Herr Dietrich, wir wollen die Ehre Lübeds
wahren alle Tage!

Muggel: Amen — amen! Das wollen wir wahr und wahrhaftig!
Nun aber fort! (Er geht)

Wittenborg (schreit): Herr Dietrich!

Muggel: Poß, was schreit Ihr doch? (Pausen)

Wittenborg: Ach, lieber Herr, grüßt doch den Warendorp herz-
inniglich von mir!

Muggel (im Davoneilen): Nun ja — ja — ja!

(Muggel ist abgegangen. Wittenborg steht allein. Die Sonne
ist dicht am Untergehen)

Wittenborg (reckt sich empor und ruft in triumphierendem Jubel):
Nein, Freund Brun! Nein, König Waldemar! Nein, sag ich, und
nein und nein! (Hinten erscheinen die beiden Armbrustiere)

Erster: Poß Donner, was schreit Ihr, Herr?

Wittenborg (ganz verwandelt mit wildem Humor): Die Sonne
geht unter, Bursch, soll ich nicht schreien?

Zweiter: Ho ho ho ho ho!

Wittenborg: Ich bin lustig, Jungs, ich bin lustig und springe!
Jungs, ich hab Frieden gemacht! Frieden mit König Waldemar!
Frieden mit Burgemeister Nimmermehr! Frieden mit der Welt!
Frieden mit der Sonne! Seht, wie sie blutet, wie ein abge-
stochenes Schwein! (Er singt):

Da kam der Schlachter Tod, vallerä!

Ha ha ha ha!

Zweiter: Ho ho ho ho ho!

Wittenborg (schlägt auf den Tisch): Heißa, aufgehauen! Sakrament,
wir wollen trinken, wir wollen singen, wir wollen knöcheln! Her
die Kanne, die Becher her!

Erster: Poß, da sind wir dabei!

Wittenborg (trinkt): Prosit, Ihr Prositbrüder! Auf das Euer
Schießzeug nimmer fehle! Vivat hoch alles, was Armbrüste spannt!

Die Armbrustiere: Vivat! Vivat!

Wittenborg (den Würfelbecher ergreifend): Nun aber den Becher
gestülpt! (Er wirft) Da — eins und drei: Sakrament, wie dünn!
(Er singt):

Kein schöner Tod ist auf der Welt,

Als wer vorm Feind — — —

— — — — Junge, hast du Glück!

Erster Armbrustier: Fünf und fünf!

Wittenborg: Wat, Döbel? Fünf und fünf? Da muß ich nach,
da muß Hans Wittenborg nach! Hallo! (Der König von hinten)

König (befremdet): Was für ein Lärm? Wie, Herr Gefangener?

Wittenborg: Hallo, lieber König, wir spielen! Wir spielen um das Reich von Dänemarken! (Er wirft) Gottes Marter, da liegt das Schloß von Kopenhagen!

König: Wie?

Wittenborg: Noch einmal! (Er wirft) Und da liegt der Wenden und Gothen Krone! Ha ha ha ha, eine feine Zugabe!

König: Was soll das heißen?

Wittenborg: Profit, König Waldemar, dein Weib soll leben, vibat hoch! (Zum ersten Armbrustier) Schmeiß, Laufseker! Der König vergönnt's uns!

König: Mein Weib? Was wollt Ihr von meinem Weibe?

Wittenborg: Herr, Herr, es ist nichts mit der Liebe! (Der Armbrustier wirft) Junge, hast du Glück! Ach, so ein Würfelbecher! Ach, so ein lederner Würfelbecher! Ledern ist die Liebe, sag ich, wie so'n Ding! Eselshaut und Ochsenfell! Man hält's und wähnt, sein Glück zu halten, man stülpt's und wähnt, sein Glück zu stülpen! Und was hat man nachher? Lauter Knochen mit schwarzen Augen! Knochen mit hohlen, schwarzen, grinsenden Augen! Psui, das Gerippe! (Singt):

Kein schöner Tod ist auf der —

König (drohend): Verhöhnt Ihr mich, Herr?

Wittenborg: Die Sonne geht unter, Herr! Laßt mich spielen, Herr, bis sie hinunter ist! O, das Leben, das Leben, das Leben! Zu Lübeck gegenüber dem Rathaus, da steht die Schenke zum Drachenstein! Roß, was schöne Tage, was göttlich schöne Tage! (Der zweite Armbrustier wirft) Sechs und sechs! Junge, hast du Glück!

König (wütend): Wollt Ihr wohl aufhören, Schurken!

(Die Armbrustiere springen vom Tisch auf)

Wittenborg (bleibt sitzen): Nun grüßt mir auch den Meister Reineke Leiseschlich! Nun grüßt mir auch den Vater Schmalzsalbe! Auch die Ruhme Wachtelpfeife — —! Ach, Gott, was ist der Himmel so blau! Ach, Gott, was ist der Himmel so himmel — himmelblau! Ach, Gott, Brun Warendorp! —

König: Dahinter steckt etwas: — Steht Rede, Ihr Schurken!

(Man hört plötzlich in der Ferne Bombarden schmettern und das Sturmlaufen der Hanse. Von Sekunde zu Sekunde schwellender und näher kommender Schlachtlärm)

König (auffahrend): Was? Was? Was ist das?

Wittenborg (immer noch am Tische sitzend und seine Kanne schwingend, fängt wieder laut zu singen an):

„Kein schöner Tod ist auf der Welt,
Als wer vom Feind erschlagen

Auf grüner Haid' im freien Feld
Darf nicht hör'n — —"

König (stürzt rasend vor Wut auf Wittenborg los): Was ist das —?
Wittenborg (in wildem Triumph sich erhebend): König Waldemar, das ist Hans Wittenborg!

König: Armbrustiere, tötet den Burgmeister von Lübeck! (Die Armbrustiere legen an)

Wittenborg (schreit jubelnd): Vivat! Vivat! Vivat hoch die — —
(Er stürzt getroffen der Länge nach vornüber auf den Boden)

König: Mein Pferd, mein Pferd, mein Pferd!

(Der König stürzt links ab, die Armbrustiere ihm nach. Der Leichnam Wittenborgs bleibt einen Augenblick allein auf der Bühne liegen, während der Lärm und das Geschrei der Kämpfenden immer näher kommt. Im Hintergrund stürzen Fliehende von rechts nach links über die Bühne)

Die Fliehenden (schreiend im Vorüberlaufen): Flieht! Flieht! Flieht! — Die Lübschen sind in der Stadt! — — Schon im Schloß! — Flieht! — Der Brun Warendorp ist hinter uns! Flieht!

(Allgemeine Flucht)

Brun (hinter der Szene tobend): Hans Wittenborg! Wo ist Hans Wittenborg? Besetzt das Schloß und den Garten! Alle Tore bewacht! (Brun Warendorp, Dietrich Muggel und die Lübschen von rechts)

Alle: Sieg! Sieg! Heil, Brun Warendorp!

Brun: Hans Wittenb— (er erblickt den Leichnam Wittenborgs, steht erstarrt, die Siegesrufe verstummen, eine Totenstille tritt ein)

Brun (plötzlich Muggel bedrohend): Herr Dietrich Muggel! Herr Dietrich Muggel!

Muggel (erschrocken): Herr, Herr, ich bin schuldlos! Schützt mich, Ihr Freunde! Er hat mir gesagt — ich schwöre, er hat mir — —

Brun (läßt Muggel los): Himmel und Hölle, wo hatt' ich meine Augen? Wo hatt ich meine Augen, daß ich das nicht sah! Betrogen, schmähslich betrogen! O Hans Wittenborg, Hans Wittenborg, was hast du mir heute getan?

Muggel (will trösten): Herr Brun —!

Brun (in Schmerz und Grimm): Gotts Marter, so schweigt mir doch! — Hebt ihn auf und tragt ihn fort! Nach Lübeck, nach Lübeck mit ihm! Er war mein Freund, ich sage nicht mehr: — er war mein Freund! (Die Soldaten heben Wittenborg auf eine Bahre und beginnen ihn auf den Schultern fortzutragen)

Brun (ihm nachblickend): O Hans Wittenborg, du hast mir heute einen Streich gespielt. Aber wenn ichs wohl bedenke: Gott verdamme mich, — du hast Recht gehabt!

Ende

Sigurds Totenfahrt / von Otto Rennefeld

Drei Schatten huschen im wilden Hag
Und schleichen zum Rheine fort,
Sie schlagen im Walde den jungen Tag
Und haben des Frühlings sonnig Gelag
Umbunkelt mit Tränen und Mord.

Und wie sie ihn betten auf breitem Schilb,
Beht leise das starke Boot,
Ein Blutstrom im steigenden Nebel schwillt,
Aus sturmzerrissener Wolke quillt
Das tiefe Abendrot.

Und schweigend breitet den Mantel die Nacht
Und deckt die Wunde zu.
Drei Schatten halten die Totenwacht,
Der Erste sitzt am Steuer und lacht,
Der Zweite in dumpfer Ruh.

Den Dritten umflattert das bleiche Gewand,
Der Fiedelbogen faust:
Gestalten wogen im Rebelland,
Von Flammensturm und Fackelbrand
Umlobert und umbraust.

Die Fluten erschäumen, und schneller flieht
Ans Ufer der ächzende Rahn,
Leis klagt einer Nachtigall fernes Lied,
Es weiß eine Eule, wer es riet,
Ein Uhu, wer es getan.

Und Rebel spinnen im Mondenschein
Das fahle Leichentuch,
Sie hüllen den heiligen Toten hinein
Und breiten es über Schatten und Rhein
Und über den dunklen Fluch.

Aus einem Band „Gedichte“, der bei Desterfeld & Co. in Berlin erscheint.

Ferdinand Gregori, das Exempel / von Hermann Sinsheimer

Ferdinand Gregori ist nicht mehr Intendant des mannheimer Hof- und Nationaltheaters. Er ist vor Ablauf des Vertrages aus seinem Amt geschieden und wird dafür ein Duzend Gründe anzugeben wissen, nur nicht den einen wahren: daß er seiner Stellung weder menschlich noch künstlerisch gewachsen war. Die Stellung erschlug ihn. Er scheidet als ihr Opfer, wenn er auch selbst, ein glänzender Märtyrer, behauptet, das Opfer seiner Ueberzeugung zu sein. Diese Art von Ueberzeugung, mit der Gregori in Mannheim markte, ist nur eine Altrappe für den Mangel an Talent.

Der in seinen wiener Olymp zurückkehrende Theater-Halbgott Gregori ist für die Kritik ein Exempel. An ihm ist, wie an keinem zweiten Theaterleiter unsrer Tage, zu zeigen, wie ein gutes Theater der Provinz nicht geleitet werden kann und soll. Gregori ersetzt das Verständnis für die Literatur durch Ehrfurcht vor der Literaturgeschichte. Er erschauert, zum Beispiel, vor Hebbels 'Moloch', in dem schließlich doch nur ein reicher Dichter zum Verschwender wird (und führte den Torso überdies auf, wie wenn er das dramatisierte Nachtgebet eines Oberlehrers wäre), und er schätzt Urronges dünne dialogische Behäbigkeit, weil sie von unsern Vätern geduldet oder angeblich sogar geliebt wurde. Die dramatische Literatur, die Ehrfurcht erheischt, hört für die Leute vom Schlage Gregoris dort auf, wo das heutige Leben und seine neuen Ausdrucksformen anfangen. Darum nahm dieser sonderbare Heilige der Volksbildungsvereine seine Direktiven für die Repertoiregestaltung aus der Vergangenheit. Durch sie kann jedoch das moderne Theater nur bereichert werden, wenn sie ein begnadeter Regisseur in neue Gefühle formt. Gregori ist aber auch als Regisseur nicht im mindesten emanzipiert von dem, was war, und darum nicht im mindesten geeignet, an dem mitzuschaffen, was werden soll. Er ist einer von jenen Vielen, die dem oftberufenen Altbewährten keine Phantasie hinzuzugeben haben. Er konnte nicht aus eigenen, sondern nur aus fremden Fonds schöpfen. Er ist kein Führer (auch im kleinsten nicht), sondern im Großen und Kleinen ein Gefolgsmann, der Qualitäten, aber keine Qualität besitzt. Man vertraue ihm das Hofschauspiel von Gera oder auch von Berlin an. Dort wird er seinen Mann stellen. Denn dort wäre ein Mann am unrechten Ort.

An einem dem Neuen zugänglichen Theater wie dem mannheimer mußte Gregoris blasse Kathederweisheit versagen und schaden. Hier soll einer Leiter werden, der dem Neuen nachjagt. Und wenn er darin zubiel des Guten tut, ist es ein geringeres Uebel, als wenn

er nur immer die alten Gänge nach alter Methode aufzäumt. Die Ehrfurcht vor den Alten, auch vor den Besten, die niemals, niemals schwinden soll, hat lange genug in der deutschen Theaterprovinz mitgeholfen, die Neuen und Jungen niederzuhalten. Das umfangreiche klassische Repertoire ist — ich meine nun Frankfurt, Karlsruhe, Darmstadt und noch ein Duzend anderer Theaterstädte ebenso gut wie Mannheim — immer noch die repräsentativste und dichteste Masse, hinter der sich die Abneigung und die Furcht vor dem dramatischen Nachwuchs versteckt. Mit diesem klassischen Repertoire geht seit Jahren der Karlsruher Bassermann und der Frankfurter Claar auf den Gimpelfang. Die moderne Produktion hat zu Karlsruhe in Rudolf Herzog, der ja nun auch jedes Jahr ein Drama absondert, wie gewisse Baumrinden einen knorpeligen Ring, und zu Frankfurt am Main in Ludwig Fulda ihren prominentesten Vertreter. Was sonst noch auf der Bildfläche erscheint, kommt mehr aus Zufall als aus Absicht. Und zwischendurch marschieren der Schwan und das stolze Theaterstück, das in einem Pistolenschuß nach des Hüttenbesizers Vorbild oder im Glauben der Väter nach dem Recepte Schönherr's seiner Weisheit letzten Schluß findet. Das muß, das muß anders werden! Oder wir gehen in den Rientopp und sehen uns tragische Bilderbogen ohne störende Worte an.

Für all das ist und bleibt von ungefähr Ferdinand Gregori das abschreckende Exempel und mag dafür als Heroe in die deutsche Bühnengeschichte oder, wie er vielleicht hofft, als Direktor ins wiener Burgtheater einziehen. Er hat mit allem frischen Mut seiner ersten direktorialen Zeit nichts vorbereitet als die eben gezeichnete Schablone des alten Provinzrepertoires. Wo ein Faiseur oder Nichtskönner sich mit den Allüren des Dichters gab, da war Gregori zur Stelle und führte ihn auf. Auf Bauernstücke mit Erdgeruch war er erpicht, wie ein Huhn auf's Gerstentorn. Und wo er Weltanschauung witterte, da vertauschte er sie sofort mit der Morgenröte einer neuen Kunst. Ich fürchte, er wird, um diesen seinen Gelüsten fröhnen zu können, noch einmal Freilichtfestspiele oder etwas ähnliches begründen.

Nur in einem Punkt unterschied sich der mannheimer Intendant von denen der nähern und fernern Umgebung: er führte wenigstens junge Schauspieler ins Treffen, die allerdings fast ausnahmslos seine Schüler waren. Leider war es ihm nicht gegeben, sie auch zum Sieg zu führen. Dazu hatte er nicht genug Talent und Selbstkritik. Er hielt die künstlerische Art seiner Schüler, da sie seine eigene war, für gut und für stark genug, dieses mannheimer Provinztheaterchen zu revolutionieren. Damit litt er Schiffbruch und beeilte sich, die nöthige Kritik dafür verantwortlich zu machen. In Wirklichkeit geht ihm selber die Fähigkeit ab, ein schauspielerisches Talent in seiner besondern Eigenart zu erkennen und fortzubilden. Aus Drauf-

gängern machte er Durchgänger, aus Süßem Süßliches, aus Kindlichem Kindisches. Diesem Intendanten, der doch selber als Schauspieler fast immer wohltemperiert war bis zur Lauwärme, fehlte als Regisseur die Disziplin. Er verleitete junge Talente geradezu zur Maßlosigkeit. Wenn ich hier nicht vier oder fünf Namen aufzähle, geschieht dieß nur aus Rücksicht auf die jungen Künstler, die ohnehin den Schaden davon haben. Da lobe ich mir wirklich die würdigen Herren Claar und Bassermann, die auf ihre alten Tage als Regisseure keinem Künstler mehr weh- und keinem mehr wohlthun. Als Gott die Welt erschaffen hatte, da entstand mit den ersten Verkalkungen der gute alte deutsche Hof- und Stadttheaterstil. Er herrscht — treffliche Einzelfälle ausgenommen — noch heute in Frankfurt und Karlsruhe, in Stuttgart und Darmstadt. Wird er, wird er auch weiterhin herrschen? Wange Frage, leicht zu stellen und schwer zu lösen!

In Mannheim, Frankfurt und Darmstadt beginnen neue Herren ihr Werk. Eine ganze Welt des Scheins, die man Bühnenkunst nennt, liegt vor ihnen. Werden sie dem Scheine Glanz verleihen können? Ich stelle ihnen den Professor Gregori aus Wien als Exempel vor. Er konnte einiges und wollte einiges. Aber sein Können war nicht wertvoll, sein Wollen nicht intensiv genug. Er schwamm in allzu leichten Wassern nach allzu nahen Ufern. Und trotzdem (oder deshalb?) verschlang ihn die Flut. Da er ein Ethiker ist, machte er eine Clique für seinen vorzeitigen künstlerischen Untergang in Mannheim verantwortlich und rühmte sich, die kompakte Majorität des Publikums hinter sich zu haben. Aber das ist vielleicht gerade das Neue, das sich am Exempel Gregori zeigte: auch in der Provinz hat nun fast jede Stadt einen Kreis gebildeter Menschen, die leidenschaftlich für ein künstlerisches und gegen ein unkünstlerisches Theater kämpfen. Sie werden von der kompakten Majorität 'Clique' gescholten. Aber es kann doch kein Zufall sein, daß etwa zu gleicher Zeit Claar in Frankfurt und Gregori in Mannheim von wenigen scharf bekämpft, das heißt: rücksichtslos kritisiert wurden. Freuen wir uns der Tatsache, daß es wieder anspruchsvolle Menschen gibt, denen das Theater nicht bloß Erholung, sondern ein geistiger Lebensinhalt ist. Der Kritiker, der so oft versucht ist, zu glauben, er kämpfe für Leute, die seinen Kampf gar nicht wollen, schöpft neuen Mut. Er sieht sich durch die Gefinnungsgenossen beglaubigt und gekräftigt. Es lohnt sich, weiterzukämpfen.



Dramen von Curt Schawaller /

von Rudolf Kasper

Vor mir liegen drei schlanke, elfenbeinfarbene Bände des Xenien-Verlags, die das Bekenntniswerk eines Neunundzwanzigjährigen umschließen; drei Dramen, die sich weder die Bühne noch ein größeres Lesepublikum erobern werden, aus denen jedoch ein eigener Wehmutsklang emporstrahlt. Mir liegt es fern, dem Dramatiker Curt Schawaller ein Postament in der Ehrenreihe des dichten Heute errichten oder für eine spätere Zukunft sichern zu wollen; denn noch verwehren mir sich von Baum zu Baum und von Ast zu Ast schlingende Lianen den Ausblick in eine helleuchtende Ferne. Doch mit jugendlichem Ungeßüm drängen Reime ans Licht, die Hoffnungen auf spätere Früchte entstehen lassen. Drum trete ich nicht als begeisterungsstrunkener Prophet für diesen homo novus ein, sondern als stiller Werber, der sich für ihn einige mild deutende Freunde und (was für Schawaller wichtiger ist) einige ehrliche Feinde ersieht. Daher wollen auch die folgenden Zeilen keine mit kritischer Hand gezogenen Scheidelinien zwischen Wollen und Können aufdecken, sondern nur soweit Licht und Schatten verteilen, als es für den gekennzeichneten Zweck wünschenswert erscheint.

*

'Mephiboseth'. Ein Drama des Davidhasses und des Davidsieges. Des Hirtenkönigs ragender Bau ist umtost von den giftigen Wellen blutigster Feindschaft und neidvoller Rachlust. Mit königlicher Geste könnte der Herrscher die Schäume des Meeres, das durch den schleichen den Haß der Saulfreunde aufgepeitscht ist, in sich zerfließen und durch einen Fingerzeig samtenes Schweigen über die Wasser gleiten lassen. Doch über ihm hängt mit dräuender Gewalt die grauschwarze Wolke der Schuld, die sich mit hohnlachender Hast dehnt und streckt und den einsamen Gebieter auf Zions hohem Dach in dunkelste Nacht hüllt: Urias Blut streckt aus ferner Ammonitererde tausend Hände gen Himmel, das Blut jenes Mannes, der vor den Mauern Rabbas sterben mußte, damit sein Gebieter in gluterfüllten Lustnächten den Heldenleib neben des armen Hauptmanns jugendsüßes Weib Bathseba betten kann.

Zwei Asymptoten umgleiten die fiebrig zitternde Schicksalskurve des Königs David: das Haß- und Liebesweben zwischen seinen Kindern Amnon, Thamar und Absalon und das knöcherne Gespenst des toten Hauptmanns Uria.

In der Hand des Saul-Enkels Mephiboseth schneiden sich die beiden Linien. Er hat dem Bettler Simei den Untergang Davids in die haßträchtige Seele geschworen. Mit listvollem Lächeln sieht er auf

die festverknöteten Fäden und dehnt den einen in die graue Unendlichkeit des Todes, den andern, mit spitzem Pfeil gewappnet, in des Königs weiches Herz: Thamar und Amnon treibt er in den Tod, Absalon zum Aufruhr und dadurch in das Schwert seiner Gegner. Durch den Propheten Nathan läßt er Gottesruf an David ergehen, von der sündigen Liebe zu Bathseba zu lassen, und Aufruhrkeime in die Seele des Volkes säen. Doch aufrecht steht der Herrscher in dem tosenden Wetter.

Als schließlich Mephiboseth des Königs Lieblingssohn Absalon, dessen strahlende Jugendschöne er selbst mit all seinen Sinnen liebt, seinem grausigen Fluch opfert und David immer noch in eifriger Größe vor ihm steht, gibt er sein Spiel verloren, beklagt mit heißem Schmerz Absalons Geschick und spricht sich selbst das Todesurteil.

Welche Stellung hat sich unser Dichter zu diesem zudenden Stoff erkoren? Curt Schawaller liebt seines Baues ragende Ecktürme, die tragenden Szenen seiner Dichtung. Mit lächelnder Miene meißelt er aus ihnen zartlinige Reliefs heraus, mildert die Feindseligkeit der aneinanderstoßenden Flächen durch die freundliche Rundung granitener Säulen mit stolzkrönenden Kapitälern und patiniert die kupfernen Dachgiebel durch den warmen Atem seiner brausenden Jugendlichkeit.

Diese Ecktürme absorbieren völlig seine Liebe. Den übrigen Teilen des Baues gilt nur noch der arithmetisch rechnende Verstand. Dieser verbindet die Türme durch die Eintönigkeit glatter Mauersteinwände oder durch häßliche Eisenkonstruktionen, die als Stirnmal blutleeren statischen Lehrbüchern entliehene Formeln tragen. So scheint Schawaller wohl dem von fern her über das Gelände schweifenden Blick des Wanderers einen gebieterisch winkenden Stützpunkt errichtet zu haben, doch eine Heimstätte für Menschen hat er nicht gebaut.

In der Eingangsszene, die das zärtliche Geschwistertum zwischen Thamar und Absalon widerspiegelt, in der Schlussszene des ersten Aktes, in der David die sein Gewissen erdrückende Tat teilweise auf Bathsebas Schultern abzulasten sucht, vor allem aber in den brausenden Akkorden des Auftritts im Tempelvorhof, wo David, die Züge Coriolans und Marc Antons tragend, sein Königtum in den schwankend gewordenen Seelen der Israeliten neu verankert, strömt die beseligende Flut des dichterischen Furor. Hier gelingt es auch Schawaller, dem fargen Boden seines Sprachmaterials hin und wieder dufttragende Blüten abzutropfen, während in den übrigen Teilen der Dichtung die Verse dürr und manchmal von erschrecklicher Zwanzigjährigkeit sind.

„Horch, horch: Ich spiele fort! Das Lied vom Grauen spiel ich immerfort: Noch end ich nicht, weil mich das Ende schreckt.“ In diesen schönen Zeilen liegt auch der ‚Mephiboseth‘ beschlossen. Qualvolle Sehnsucht zittert in ihm, die aber vor der letzten stürmischen

Umfangung zurückschreckt und sich oft hinter blasser Maske verbirgt. Manch brausende Leidenschaft singt diese Davidsbharfe, um jedoch sogleich wieder in seelenarme Müdigkeit zurückzufallen, ohne die letzte Dissonanz in orgelbrausenden Akkord aufgelöst zu haben. Es bleibt ein Rest zurück, ein nicht in Lösung gegangenes Mineral, das unter dem Schutze einer starken Glaswandung den heißwerbenden Flammen troßt. Manches Begebnis zieht frierend durch die Handlung, da das Gewand, das der Dichter ihm gab, nicht ausreicht. Es sehnt sich nach dem warmen Atem seiner stärkeren Weggenossen und wartet ängstlich, daß ein kleiner Funken einer großen Glut ihm zusprüht und es in zackigen Brand setzt. Solche Szenen lagern sich mit dem ganzen Gewicht ihrer Inhaltslosigkeit auf die Schultern des Lesers. Ein schmerzvoller Anblick bis zu dem Zeitpunkt, wo die neuanslutenden Wogen, rauschend, vom Sturm gepeitscht, sie überschwemmen. Denn Sturm weht in diesem Stück, der allerdings zumeist die Segel des schwerbeladenen Schiffes zerreißt, statt sie zu frischer Fahrt aufzu-
blähen.

*

Die Tragödie ‚Juliane‘ ist von keinem Sturm durchtobt. Schawaller versucht hier, ein von den harten Fingern der Welthistorie geformtes Drama mit scheuer Zagheit umzukneten. Hebbel nennt das Ereignisgewebe, das Schawaller zu seinem Drama gefaltet hat, die furchtbarste Tragödie, die je auf dem Welttheater aufgeführt worden ist. Er hatte selbst versucht, das Hamletische des Struensee-Stoffes mit seinen Gigantenfäusten zusammenzuballen: ein Szenenfragment legt davon Zeugnis ab. Michael Beer, Laube und Bouterwek warben um das Mysterium des deutschen Pastorsohns, der Dänemarks heimlicher König ward. Mit kühlem Atem tritt der junge Schawaller an den tosenden Abgrund heran, mißt sachlich die Spannung zwischen den Wänden aus — und tritt zurück. Aus verstaubten Literaturschreinen holt er sich einen umfangreichen Werkzeugkasten und überbrückt den dampfenden Spalt durch einen zitternden Brettersteg, den er sich mühselig zurechtzimmerte.

In einem der hellen Tische Macaulayscher Essays gleichenden Aufsatz hat Hebbel als phantasieerfüllter Historiker die Tragödie des Grafen Johann Friedrich Struensee gezeichnet und die Vorgänge, die die dänischen Länder im Jahre 1772 durchwühlten, in Kausalzusammenhang gesetzt. In einem Wortwort unternimmt es Schawaller, den Grafen Struensee als Helden der Struensee-Tragödie abzusetzen: mit chevaleresker Handbewegung weist er diese Rolle der Königin-Mutter Juliane zu. Im Wortwort. Im Drama selbst gelingt es ihm nicht, diese unsinnige Spekulation, die durch nichts gerechtfertigt ist, zu realisieren. Hinter dem dünnen Bau, den er

uns gibt, ahnt der phantasieerfüllte Leser das tragische Geschick des deutschen Humanitätsapostels, das Schawaller nicht zu zeichnen vermochte.

Was gab er uns als Ersatz? Das Stück einer königlichen Intrigantin, das er selbst allerdings als eine Tragödie des „Ehrgeizes, gepaart mit Mutterinstinkt“ anspricht. Ein Spiegelstück, in dem Intellekt und Sehnen der Gestalten in die Seelen ihrer Umwelt hinein reflektiert werden und nur so sichtbar werden. Eine wässrige Haupt- und Staatsaktion, von kleinlichen Konstruktionen und Sardouschen Theatergesten erfüllt. Eine unwirtliche Sandküste, von blutlosen Menschen begangen. Von der menschlichen und politischen Größe Struensee sehen wir erst einen Niederschlag in den Ereignissen nach seinem Tode: vorher geht er nur als kluger Diplomat oder als unleidlicher Tiradenjäger über die Szene. Die Königin Juliane erscheint als ein unbeseeltes Intrigenwerkzeug, als der überlieferte Theaterwiderstand, der in den Stromkreis des Helden vorchristsmäßig eingeschaltet werden muß. Die übrigen Gestalten? Theaterpuppen, schattenlose Schlemihle.

Um die Gewaltigkeit dieses Stoffes mit qualvoller Lust in sich eindringen lassen zu können, um sie dann mit zitternden Wehen auf's Neue zu gebären, fehlt Schawaller das Bewußtsein des Menschlich-Großen in dem Stoff und ein Material, das diesem gewachsen wäre. Er ist nicht gewöhnt, die wilde Feierlichkeit des Daseins mit der Optik Nießschescher Dynamik zu betrachten und die Risse, die sie in seine eigene Seele reißt, mit einer hemmnisfreien Wortkunst auszufleiden. Ich muß dem jungen Dramatiker daher sagen, daß diese beiden Wege des Erkennens und des Gestaltens, die von ihm zu seinem Objekt laufen, jeder für sich zum Autor und beide unter einander eine erschreckliche Beziehungsarmut aufweisen. Denn das vor allem mußte das an einzelnen Schönheiten ja nicht arme Werk zum Schiffbruch führen: daß es nicht mit dem Blut des Dichters getränkt ist. So mußte Schawaller von vornherein der Farblosigkeit seiner völlig undifferenzierten Prosa und der Klangarmut der eingestreuten jambischen Teile gegenüber blind sein und auch etliche Geschmacksverirrungen, wie das gewaltsame Beschwören des Knaben Napoleone Buona- parte in den Schlußszenen, dem selbstkritischen Auge entgleiten lassen.

•

„Der Dessauermarsch“ versöhnt mich zum Teil wieder mit Schawaller. Denn aus all den auch hier wieder überreich wuchernden Morphemiten und Blutleeren tritt das Bild des armseligen Peter des Dritten von Rußland in holzschnittartiger Stärke, von dem starken Ethos aufrichtigen Mitleidens unterfärbt, hervor. Er, der brutale, häßliche, in seiner fanatischen Liebe zu Friedrich dem Großen kindlich

wirkende Ruffenfürst, der mit seiner klugen und schönen Gattin Katharina, jener „Semiramis des Nordens“ im Schatten der großen Elisabeth lebt, begegnet allenthalben tiefstem Widerwillen und heimlicher Verachtung. Als nach dem Tode Elisabeths sein podennarbiges Gesicht den Schatten der Kaiserkrone auf sich fühlt, beginnen die Hassesflammen mächtig gegen den neuen Herrscher anzuschlagen, entfacht vor allem durch Katharinas Mutter und durch das stille Strebertum des jungen Gregor Orloff. Ihn hatte Peter einst auf einem Hofball der grenzenlosesten Lächerlichkeit ausgeliefert. Das frißt wie ein Wurm an dem Herzen des jungen Offiziers, den die Kaiserin liebt und sich zum Bettgenossen erwählt. So naht sich dem jungen Kaisertum Peters das Unausbleibliche: er wird von seiner Gattin für abgesetzt erklärt und in Elend und Tod gestoßen.

Schawaller hat in den häßlichen Körper des Unglücksfürsten eine Feuerseele vergraben, die dem ganzen Gedicht Blut verleiht. Seine Brutalität ist die der einsamen, gemiedenen ethischen Kraft, die eines Joachim von Brandt, welche (und das ist die Tragik des Ruffenkaisers), an dem Gegner abprallend, sich gegen sich selbst richtet. So kommt es, daß trotz allen drohenden Gebärden der muskelgeschwellte Arm Peters die Netze, die man ihm übergeworfen, nicht zerreißt, sondern in stumpfer Resignation (die mehr als bloße Geistesarmut ist) sich still hinabsenkt. So kommt es, daß die Wahnsinnsflammen, die dieser qualvoll gemarterte Geist schließlich gebiert, nicht den ganzen Bau, sondern nur den Fürsten selber einäschern. Um solche Dinge auf die Bühne zu bannen, hätte Schawaller als Trägerin der Feindschaft gegen Peter nicht Katharinas Mutter hinstellen dürfen, für deren Haß uns, außer einem kurzsichtigen Instinkt, jede Unterlage fehlt. Dann hätte er auch den Charakter Katharinas nicht so widerspruchsvoll gestalten, sie nicht zu einem „Weibchen“ erniedrigen dürfen, das kaum erzittert, wenn das Schicksal ihres Gatten ihr wild entgegengellt.

Und wozu jene eigentümliche Bezeichnung des Stücks als Märchenkomödie? Glaubt der Dichter etwa, daß die eben aufgezeichnete Ungleichung oder die Wortmaskeraden der etlichen Fürstinnen sie rechtfertigen? Sie kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß die letzte Gleichgewichtslage der aufeinanderprallenden Welten nicht gewonnen ist und als stumme Frage im Leser zurückbleibt. So geht auch durch dieses Werk ein unheilvoller Riß, der ein anerkennendes Ja nicht aufkommen läßt. Wir hoffen, diesem Riß in der nächsten Schöpfung Curt Schawallers nicht mehr zu begegnen. Und hoffen ferner, daß er sich aus den Fehlern seiner Vorbilder zu den Grenzen seiner Befähigung (mag dieser Weg auch noch so steinig sein) entwickelt, befreit von einem nutz- und freudlosen Effektizismus, der ihn von den seligen Gefilden jambenschwingender Oberlehrer nur durch zeitliche Hemmungen trennt.

Kanisgai / von Ludwig Biró

Unter den grauen, vom Staube grauen Akazienbäumen vor der Arena standen mehrere Schauspieler.

„Was gibts Neues?“ fragte ich sie.

Ein Achselzucken war ihre einzige Antwort. Da tat sich das Tor des plumpen großen Holzgebäudes, der Arena, auf und Kanisgai, der Direktor, stürzte heraus. Er war unrasiert, seine schütter gewordenen Haar war zerraut und zerzaust, seine Augen flatterten unstät und hatten einen Ausdruck von entsetztem Grauen. Der lange Mensch war die sinnlos stürmende Verzweiflung in eigener Person. Ich hielt ihn auf:

„Hoho! Was ist denn passiert?“

Verständnislos starrte er mich an.

„Sie wollen mir alles versteinern,“ stammelte er dann auf einmal stotternd, „alles . . .“

Er stürzte weiter. Seine langen Beine schlotterten, sein hagerer Körper schwankte gebrochen die staubtrockene Straße entlang.

Ich machte mich auf den Weg zur Stadt. In der „Fő-utcza“ hörte ich meinen Namen rufen. Ich drehte mich um. Es war Rabah, den man zu Hause den tollen Baron nannte, weil er gar zu klug war.

„Hallo! Hallo! mein werter Freund, was machen Sie hier?“

„Ich pflege ja stets einige Tage meines Urlaubs hier zu Hause zu verbringen. Und Sie, Herr Baron?“

„Ich will mich hier ein bißchen amüsieren.“

„Na, viel ist hier nicht gerade los.“

„Über wieso denn? Ich amüsiere mich königlich über meine Verwandtschaft. In Budapest selber gibt es kein größeres Vergnügen.“

Wir gingen zusammen weiter in der Fő-utcza spazieren. Auf einmal packt der Baron mich beim Arm.

„Wer ist diese Frau?“

Eine majestätisch schöne Gestalt schritt an uns vorbei. Sie war schlank und doch kräftig, eine Blondine, die jene bewußt betörende, ins Rötliche spielende Nuance der Blondinen hatte.

„Ich bildete mir ein, hier zu Hause alle Leute zu kennen,“ sagte der Baron. „Wer ist sie?“

„Eine Fremde.“

„Kennen Sie sie?“

„Ja. Sie ist die Frau des Theaterdirektors Kanisgai.“

Der Baron bestürmte mich mit Fragen, und ich sagte ihm, was ich von der Frau wußte.

„Sie war Nähmamsell in Lócse oder Resmark. Kanisgai sah sie, als er zufällig einmal dorthin verschlagen wurde: schon am nächsten Tage hielt er um ihre Hand an, fand Erhöhung, und drei Wochen darauf

war sie seine Frau. Jetzt ist sie die Primadonna der Gesellschaft. Sie spielt die Ophelia, aber auch die schöne Helena. Anfangs war sie nur eine schöne Puppe auf der Bühne; jetzt aber bringt sie schon überraschende, direkt verblüffende Sachen zustande. Sie phantasiert von Budapest, ist auf verbrecherische Art und Weise undankbar gegen ihren guten Mann, der sie erzogen und herangebildet hat, und es kostet den armen Kaniscai harte Kämpfe, sie zu hüten. Bis jetzt scheint es ihm sogar gelungen zu sein."

"Was für ein Mensch ist dieser Kaniscai?" fragte der Baron.

"Haben Sie noch nicht von ihm gehört? Er ist der liebenswürdigste Narr, den es auf der Welt gibt. Vor langer, langer Zeit war er Grundbuchregistrator. Dann erbte er an die zwanzigtausend Gulden, und da brach sich dann die gewaltsam unterdrückte und geheim gehaltene Neigung Bahn: er wurde Schauspieler und schließlich Theaterdirektor. Seine Manie ist, sich einzubilden, daß er eine Kulturmission erfüllt; und so spielt er hartnäckig der Provinz Shakespeare und Molière vor. Die Provinz vergilt ihm das damit, daß sie hartnäckig um sein Theater herumgeht. Die zwanzigtausend Gulden sind futsch, und heute will man ihm seine ganze Bude versteigern."

Der Baron versank in Nachdenken. Er blickte der schönen Frau lange nach und sagte dann:

"Ich werde ihm seine Schulden bezahlen."

Ich sah ihn an. Ich hatte ihn verstanden. Dieser tolle Baron ist ein sehr kluger Baron. Ich empfand allerdings kleine Gewissensbisse: Armer Kaniscai! Aber schließlich konnte ich ja nichts dafür.

"Bitte," sagte der Baron, "stellen Sie mich Kaniscai vor."

Wir begaben uns zum Theater. Unter den staubigen Akazienbäumen stand Kaniscai mit einigen Schauspielern. Von weitem sahen wir, daß sie sich zankten. Wir langten an.

"Herr Direktor," sagte ich, "bitte auf ein Wort."

"Bitte schön . . ."

"Herr Baron Rabah wünscht Ihre Bekanntschaft zu machen."

Kaniscai stand betrübt da.

"Bitte," sagte Rabah, "ich höre zu meinem Leidwesen, daß Sie sich in materiellen Schwierigkeiten befinden."

"Ja, ja . . ."

Mit der distinguierten Bescheidenheit des wirklich großen Herrn fuhr der Baron fort:

"Sie würden mich zu großem Dank verpflichten, wenn Sie mir erlaubten, Ihre Gläubiger zu befriedigen."

Kaniscai war die Sache ganz unverständlich; er konnte sie sich absolut nicht zusammenreimen. Er fragte, er stotterte, er schluckte, er errötete und erblaßte, er suchte wild mit den Armen herum und machte schließlich Miene, Rabah die Hand zu küssen. Der Baron, dessen

Kunstinteresse bisher noch niemals über die Hirtenmädchen der Operette hinausgegangen war, sagte in einem unbeschreiblich vornehmen Ton:

„Ich kenne Ihre hohen Ziele, und ich halte es für meine Pflicht, die vaterländische Schauspielkunst zu unterstützen, soweit es in meiner Macht steht.“

Vor Aufregung starr und wortlos hob Kaniscai seine Arme gen Himmel . . .

Der Baron bezahlte in der Tat etwa siebentaufend Gulden, erschien am Abend in der Vorstellung, ging auf die Bühne, gratulierte Kaniscai, der in einem Freudentaumel schwamm, stellte sich der Frau vor und lud das Direktorehepaar zusammen mit mir nach der Vorstellung zum Souper.

Das Gasthaus lag dicht neben der Arena. Wir gingen also hinüber und ließen uns ein *Séparée* aufschließen. Der Baron bestellte das Menu und den Champagner, und die junge Frau nahm neben ihm Platz. Er übereilte nichts, behandelte sie wie eine Herzogin und sah sich ständig von der Gefahr bedroht, daß Kaniscai über seine Hand herfallen würde, um sie zu küssen. Mit versagender, schier schluchzender Stimme wollte er sogar einen Toast vom Stapel lassen; Rabah jedoch bedeutete ihm mit aller Gewalt, er solle sich setzen.

Das Souper nahm seinen Verlauf. Kaniscai trank, der Champagner erhöhte noch seine Berauschtigkeit, und mit stotternder Zunge sprach er fort und fort . . . ein wenig zu mir, mehr aber zu sich selber. Der Kern seiner Rede war der, daß es einen Gott, eine Gerechtigkeit gäbe, und daß es jetzt schon der wirklichen, der echten Kunst gelingen würde, dieses armselige, schäbige Land zu erobern, zu bezwingen.

Der Baron war unterdessen näher an die Frau herangerückt. Mit halbem Ohre hörte ich, wie er ihr sagte:

„Gnädige Frau müssen unbedingt nach Budapest kommen. Es wäre ewig schade, wenn Sie in der Provinz blieben. Oh, auch Ihr werter Herr Gemahl muß das einsehen. Ich werde ihn schon davon überzeugen. Ich übernehme es, Ihnen in Budapest ein Engagement zu verschaffen. Ich werde schon für alles sorgen.“

Die Frau, die bereits ungeduldig an dem Joch der ehelichen Pflichten gerüttelt, und die der Ehemann nur mit großer Mühe und Not vor den Belagerungen der kleinstädtischen Rabaliere zu schützen vermocht hatte — sie war auf der Stelle verloren. Mit blizenden Augen lauschte sie Rabahs Worten, bebte vor Ungeduld und hätte sich am liebsten sofort auf den Weg nach Budapest gemacht. Die Lage war peinlich. Ich wollte gehen.

Aber es war schon zu spät. Kaniscai, auf dessen Ergüsse ich schon nicht mehr antwortete, verstummte ganz plötzlich. Er heftete seinen Blick auf Rabah, der flüsternd die junge Frau liebkoste, beobachtete

sie eine Sekunde und war mit einem Schlage nüchtern. Der doppelte Rausch war aus seinen Augen geschwunden, und er maß die beiden mit scharfsichtigen Blicken. Was würde es jetzt geben? Die nächste Viertelminute war so qualvoll, daß mich ein Schauer überlief.

Kanisjai starrte die beiden an. Alle seine Gedanken standen nur zu deutlich auf seinem lebhaften Schauspielergesicht geschrieben. Auf einmal ging ihm auf, woher die Rettung gekommen war: daß er nicht der Liebe zur vaterländischen Kunst die Hilfe verdankte, daß es seine Frau war, die der Andre haben wollte. Die Eifersucht entstellte seine Züge. Die vielen Kämpfe, die er um diese Frau geführt, wurden ihm wieder gegenwärtig, und er sah, daß er schon unterlegen war. Für einen Moment regte sich in ihm die Manneswürde. Sofort aber erhob sich das größere, das stärkere Gefühl in ihm, das Gefühl: wenn er diesem Manne da sein ins Geld ins Gesicht schleudert, so folgt die Versteigerung auf dem Fuße. Es war eine entsetzliche Minute.

Aber der Kampf in Kanisjai fand sehr schnell ein Ende. Das Theater trug den Sieg davon. Mit schlotternden Knien erhob er sich. Mit unsäglich grimmiger, beißend scharfer Großmut, mit einer wahnwitzigen Generosität zahlte er: indem er dem Andern die Frau überließ. Er stand auf und ging.

Ich zitterte vor Aufregung. Die beiden aber bemerkten gar nichts. Auch ich machte mich davon. Ich rannte blindlings den dunkeln Korridor entlang. Am Ende des Ganges war ein ganzer Haufen von Kulissen aufgestapelt. Hier stand Kanisjai an eine zerfetzte Leinwandmauer gelehnt und schluchzte herzbrechend.

Das Theater als Geschäft / von Max Epstein

Der Jüngling träumt in seines Zimmers Enge
Von einer in sich selbst verlorenen Kunst —
Er weiß nichts von dem schrecklichen Gedränge
Um Tagesmeinung, Vorteil, Böbelgunst.
Ihm war die Muse, die sein Auge feuchtet,
Noch eine Göttin, gnadenvoll und groß,
Und wenn ein Menschenschicksal ihn erleuchtet,
So war er reich in seinem Dichterlos.

Da kam der Kampf ums Dasein, jene Schlange,
Die edle Regung aussaugt und zerbrückt:
Sie macht ihn mürbe, nüchtern, lebensbange,
Und seine Kraft, sein Schwung war jäh erstickt.
Der Muse holder Trug ward ihm verleidet,
Er fühlte sich bislang von ihr geäfft,
Er sah die Bühne ihres Scheins entkleidet,
Und das Theater schien ihm ein Geschäft.

Und ist es uns nicht ähnlich so ergangen?
Hat uns der Lebenskampf nicht mürr gemacht?
Kann unsre Seele lodernd Feuer fangen?
Hat uns die Kunst noch je zur Tat entfacht?
Hat Orpheus uns den Tartarus bezwungen?
Hat ein Tyrtäus uns zum Sieg entflammt?
Hat uns ein Luther in den Kampf gesungen?
Ist unsrer Zeit ein Körner nur entstammt?

Uns fehlt die Reinheit, die Begeisterung stiftet,
Uns fehlt die Unschuld, die das Sein vertieft.
Des Goldes Lavaström hat uns vergiftet,
Sodaß die Welt von seinem Wüßchaum trieft.
Wir laufen nach Gewinn mit heißer Stirne,
Gleichwie ein Hund, der nach dem Brocken kläfft,
Die Kunst ward uns zur Ware, ja zur Dirne,
Uns Armen ward das Schaffen zum Geschäft.

Wenn eine Sängerin mit holder Kehle
Uns mit Gewalt wie selig aufgerührt,
Dann hören wir, daß dieser schönen Seele
Vorher das Honorar ward deponiert.
Zieht ein Poet die dichtgedrängten Massen
Zur Bühne hin, die festlich hell erstrahlt,
So denken wir an die gefüllten Kassen,
Und die Tantiemen, die man ihm bezahlt.

Wir huldigen nicht dem Genius, dem Talente,
Das einer Menschheit, einer Zukunft dient,
Wir fragen nach der Höhe der Prozente,
Die sein Verleger wohl mit ihm verdient.
Gibt uns ein Werk das übermächtige Sehnen,
Das seinem Schöpfer Herz und Hirn zerfrißt:
Wir fragen steif im Anblick all des Schönen,
Ob dieses Werk auch gut verkäuflich ist.

Und wie dem Künstler geht's den Großen allen,
Dem Genius ist der Nidelmann stets nah,
Napoleon ist nicht im Kampf gefallen,
Er starb am Magentrebs auf Helena.
Selbst ich, der dieses Lied voll Schmerz gedichtet,
Muß eines andern Verse vor mir sehn:
„Es ist im Leben häßlich eingerichtet,
Daß bei den Rosen gleich die Dornen stehn.“

Rundschau

Viel Vergnügen!

Mahlzeit!" sagt man noch immer in Berlin. Die Ausländer, die es zum ersten Mal hören, und denen man den tiefen Sinn dieses bedeutsamen Wortes erklärt hat, wollen sich darüber tot lachen. Die heilige Zeremonie, mit der sich der Berliner von der Gesellschaftstafel erhebt, der tiefinnige Händedruck eines jeden mit einem jeden, die unter glückstrahlendem Lächeln jedesmal wiederholte Deklamation des klangvollen Wortes, das Dienern und Knicken — auch dem nicht-berlinischen Deutschen ist das in seiner Heimat ganz unbekannt, und er hat eine volle berliner Saison daran zu setzen, um es in vollendeter Form zu erlernen. Ich bin ein unhöflicher Mensch, lasse mir gern etwas andres wünschen als das Wohl meines Wanstes, beteilige mich daher nie am Mahlzeitsagen und ziehe, will mich jemand damit beglücken, meine Hand mit einem kleinen Scherz zurück. Ich appelliere dann an den kosmopolitischen Sinn des Berliner. Auf diesen Reim geht er immer. Meine Unhöflichkeit wird mir sofort verziehen, ja wir haben einen reizenden Gesprächsstoff gefunden, und in den nächsten Minuten sind wir bereits im Bois de Boulogne, in der Großen Oper oder in der Regent Street und der Westminsterabtei. Ich hoffe, daß man mich allmählich kennen lernt und mir nicht mehr Mahlzeit wünscht.

Ich sinne aber immer noch vergeblich darüber nach, wie ich mir einen andern Segensspruch vom Leibe schaffe, den man nach dem Codex berolinensis nicht nur über sich ergehen lassen, sondern auch noch dankend quittieren muß. Sonst ist man ein Stiefel. Ich ging da neulich ins Opernhaus zum 'Tristan'. Vor dem Eingang traf ich eine Bekannte. Sie wünschte mir beim Abschied: „Viel Vergnügen!“ Ich lachte auf, aber um ihrer schönen Augen willen sagte ich artig: „Danke“. Der Teufel hole meine Schwachheit! Am letzten Bußtag ging ich in die Philharmonie zur H.-Moll-Messe von Bach, am Totensonntag in das Deutsche Requiem von Brahms; am Charfreitag bin ich regelmäßig in der Singakademie zur Matthäus-Passion. Immer und überall hin verfolgt mich das „Viel Vergnügen!“ Metropolitheater und Tristan, Chat Noir und Villon-Abend, Trianontheater und Hamlet — über alles schwingt der Segen „Viel Vergnügen!“ seinen Weihwedel.

Das „Viel Vergnügen!“ hat auch seine sehr ernsthafte Seite. Mag die Redensart noch so formel- und formenhaft leer geworden sein, so beweist ihre unbestrittene Herrschaft doch, welche niedrige Einschätzung sich die dramatische Kunst und die Musik noch heute gefallen lassen müssen. Man versuche nicht, das Wort 'Vergnügen' zu beschönigen; man gebe mir keine lexikographische

Zurechtweisung. Ich weiß auch, was das Wort ‚Bergnügen‘ bedeuten kann. Aber in diesem weiteren Sinne wird es eben nicht gebraucht. Niemand wünscht mir „Viel Bergnügen!“ zum Besuch eines Museums oder einer Kunstausstellung. Aber das ‚Bergnügen‘ verwehrt mir im Trauerjahr, mich etwa in der ‚Götter-

dämmerung‘ von Menschen sehen zu lassen.

Wer sich gegen das unsinnige „Viel Bergnügen!“ sträubt, das man ihm auf den Weg zur Kunst mitgeben will, trägt einen kleinen Teil dazu bei, das Theater wieder seiner wahren Bestimmung zuzuführen.

Franz Ziller

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Carl M. Jacoby: „Boulou — kleine süße Boulou!“ Vier Akte aus Napoleons glücklichsten Tagen. (Arion).

Ungaben

Victor und Franz Arnold: Mein alter Herr, Schwanf. Berlin, 1873.

Ernst Bertram und Karl Traut: Das ledige Regiment, 1873. Wiesbaden, Residenzth.

Egon Diehl: Alessandro und der Abt, Komödie. Darmstadt, Hofth.

Robert Jaesi: Die offenen Türen, 2-aktige Komödie. Bern, Stadtth.; Bremen, Schsplh.; Düsseldorf, 1873.; St. Gallen, Stadtth.; Luzern, Stadtth.; München, Residenzth.

Felix Heilbut: Herr Graf, 3-aktige Komödie. Hannover, Deutsches Th.

Ludwig Heller: Majolika, 3-aktiger Schwanf. München, Schsplh.

Alfred Kaiser: Theodor Körner, Musikalisches Schspl. Düsseldorf, Stadtth.

Karl von Levechow: Meister Gottfried, Schspl. Darmstadt, Hofth.

Arthur Lippich: Scheiden tut —

wohl, 3-aktiger Schwanf. Düsseldorf, 1873.

Franz Molnár: Die Fabel vom Wolf, 3-aktiges 1873. Wien, Burgth.

Ugott Sandberg: Der Baumwollkönig, Ein Börsenschauspiel in fünf Akten, Deutsche Bearbeitung von John Josephson und Gustav M. Hartung. Bremen, 1873. (Berliner Theaterverlag).

Jakob Scherer: Marthens Leidenweg, 4-aktiges Volksstück. Wien, Josephstädter Th.

Lothar Schmidt: Das Buch einer Frau, Komödie. Berlin, Th. i. d. Königsgräberstr.; Wien, Deutsches Volksth. (Eduard Bloch).

Otto Schwarz und Ingo Krauß: Die Hochzeit des Mozart, Schspl. Frankfurt a. M., 1873.

Vorführungen

1) von deutschen Werken
27. 7. Max Mar: Irrende Liebe, 4-aktiges Schspl. Elster, Albertth.

28. 7. Julius Knopf: Der nervöse Redakteur, 3-aktiges 1873. Jena, Sommerth.

29. 7. Eduard Eugen Ritter: Die junge Erzellenz, 1873. Kreuznach, Kurth.

2) von übersehten Werken
E. Gad: Die mysteriöse Erbschaft, 1873. Aus dem Dänischen von Ida Anders. Friedrichsroda, Kurth.

Emile Fabre: Ein stolzer Kaufmann, Fünfsakiges Schspl., übersetzt und bearbeitet von Max Epstein. Friedrichroda, Kurth.

Neue Bücher

D. Engelhardt: Das griechische Drama. Jena, Richard Müller. 28 S.

Wilibald Moid: Jakob Meyers Dramen in ihrem Verhältnis zur einheimischen Literatur und zum Schauspieler der englischen Komödianten. Halle, Max Niemeyer. 112 S. M. 4.—.

Dramen

Ferdinand Proczak: Der Liebe Preis, Fünfsakiges Schspl. Brünn, Carl Winiker. 104 S. M. 2.50.

Wilhelm Poed: Sittlich — unfittlich, Zeitsatire in einem Aufzug. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 34 S.

Zeitschriftenschau

W. Aron: Künstler, Publikum und Kritiker. Der neue Weg XLI, 30.

Alfred Baeumler: Münchener Künstlertheater. März VI, 28.

Hans Brandenburg: Die hellauger Schulfeste. März VI, 28.

Emil Charlet: Die Schauspielerbewegung im Ausland. Der neue Weg XLI, 30.

Hermann Koch: Strindberg. Strom II, 4.

Karl Konrad: Napoleon der Erste und das deutsche Theater. Der neue Weg XLI, 30.

Carl Lafite: Dalibor. Ton und Wort II, 13.

Paul Landau: Theater im Grünen. Ton und Wort II, 13.

Wilhelm Nhil: Die Moral der Schauspielerinnen. Forum VI, 13.

Wolfgang Schumann: Dalcroze. Kunstwart XXV, 21.

Richard Treitel: Theater im Variété. Deutsche Bühne IV, 11.

Walter Turszinski: Zur Nesthetik des Theaterzettels. Deutsche Bühne IV, 11.

Seonhard Weller: Schauspielkunst und Operndarstellung. Der neue Weg XLI, 30.

Personalia

Max Reinhardt ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

George Beeg, der Heldenbariton der Breslauer Vereinigten Theater, hat sich, im Alter von zweiundvierzig Jahren, vergiftet.

Engagements

Berlin (Kurfürstentheater): Franz Egenieff.

— (Neues Schauspielhaus): Beate Ehren vom Stadttheater Elberfeld 1912/13.

Bromberg (Stadtth.): Elisabeth Wundtke.

Brünn (Stadtth.): Carl Heinrich vom Stadtth. Reichenberg i. B.

Colmar (Stadtth.): Mascha Burckard 1912/13.

Cöln (Metropolth.): Max Orlamünde vom Schauspielhaus Mühlhausen 1912/13.

Cottbus (Stadtth.): Wilhelm Bierwirth von Bamberg 1912/13.

Crefeld (Stadtth.): Maggy Pausen von der Schauburg Hannover 1912/13.

Danzig (Stadtth.): Hans Eggert von Rostock 1912/13.

Düsseldorf (Schauspielhaus): Marie Borchardt, Heinrich Schrotz von Berlin, Curt Thiele von Eisenach.

Emm (Kurth.): Fritz Heimburg-Heinbockel von Graubenz.

Nachrichten

Dem Magistrat von Breslau hat Direktor Loewe die Erklärung abgegeben, daß er mit dem fünfzehnten Mai 1913 von der Leitung des Stadttheaters zurücktrete.

Franz Blei ist für das Deutsche Künstlertheater in Berlin (das Theater der Soziäre) als Dramaturg verpflichtet worden.

Die Nummern 34 und 35 erscheinen als Doppelnummer am 29. August

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 34/35
29. August 1912

Jude und Kunstleistung / von Theodor Lessing

Für die Tragödie des Kulturfönnertums bietet sich kein lehrreicherer Beispiel als das einer Menschengruppe, die ihre Lebens- und Volkssubstanz in großartigen Leistungen erschöpft, mit Ruh- und Arbeitswerten ihr Leben übergipfelt, ja, in der Leistung vor ihrem Sein davonläuft, oder es vor andern, wie vor sich selbst, vergessen macht.

Man kann das Wesen künstlerischen Talents nur im Können, im ‚Funktionswert‘ suchen, während ‚Genie‘ die eigenartige Macht des Daseins, das heißt: ‚Substanzwert‘ ist. Einschätzung und Bewertung von Kunstleistungen aber, als vermeintlichen Zielen des Lebens, Uberschätzung bewußter Kunstpflege, sogenannte Kultur, Virtuositäten, Fertigkeiten und jede Art l'art pour l'art ist die Domäne der Talente. Eine echte Genialität könnte bei verfehlten Leistungen bestehen, ja, es könnte ihr sogar das Talent zur Leistung ermangeln.

Diese wenigen Schulfuchssereien mögen genügen, um klar zu machen, in welchem Sinn ich die Juden das Volk der Talente nenne, das heißt: Vertreter jeder Art von Funktionswert. Ich kann hier nicht ausführen, warum sie durch Not der Geschichte zu Könnern und Leistern geworden sind. Es genüge, daß dem so ist. An geistigem Willen und bewußter Aktivität ist der Jude, zumal im Vergleich mit dem biologisch weit primitiveren Germanen, so spät und überlegen, daß, wenn heute, wie manche Fanatiker wollen, eine Auswanderung sämtlicher Judenstämmlinge aus Deutschland stattfände, das Weltbewußtsein unsrer Kultur mit einem Schlag wenigstens um ein Jahrhundert zurückfiele.

Diese ungeheuerliche Vergeistigung psychischer Energie vermöge jahrtausendlanger Stauungen verschuldet aber auch jene Mißstände, welche die Psychologie des Juden zum typischen Seitenstück der Psychologie der Frau machen. (Daß überlegene Intellektualität des In-

stinkt, das heißt: die biologische Späts des Typs den Kernunterschied männlicher und weiblicher Seelenart bildet, habe ich in Büchern oft genug klargelegt.)

Wie oft haben ungemeine Menschen über ihr Schicksal geklagt, als Deutsche geboren zu sein in einem ungeistigen, schweren Volke, ohne Bedürfnis nach geistiger Persönlichkeit, ohne Organe, sie zu sehen, ohne Liebe, sie anzuerkennen. Dieses Klage lied Schopenhauers oder Nießsches mag im Rechte sein! Wie viel tiefer aber wurzelt das Recht der Klage, einem Volk zu entstammen, in welchem Geist zur Massenangelegenheit und zur Waffe auch des Durchschnitts Ehrgeizes geworden ist und keiner etwas Originales denkt oder tut, ohne daß sein eifersüchtig späher Nachbar es sofort verwertet, auf die Spitze treibt oder analysierend ertötet. Ohne Liebe, weil jeder von sich selber hinweg zu Leistung und Erfolgen strebt; ohne Ehrfurcht, weil jeder sich in jedem wiederfindet und das notgewappnete Mißtrauen überall nur praktische Vernunft kennt, überall nach den Erfolg versprechenden Taten späht, ohne Schonung und Mütterlichkeit für die Täter.

Diese zentrifugale Lebensgruppe verzettelt in ein paar Sommer tagen europäischen Glanzes das ganze Daseinskapi tal ihrer Rassen genialität in einem Hunderttausend überkluger und allgewandter Talente, die auf jedem Gebiet schließlich den 'Rekord' erreichen und der Eitelkeit, dem Ehrgeiz jedes Einzelnen Befriedigung suchen, ohne zu ahnen, daß sie nur das Muttererbe der Jahrtausende, das Erbgut zahlloser Duldergeschlechter un stolz verschleudern.

Eine typische Tragödie! Der funktionelle Wert ergreift die Lebenssubstanz. Der Mensch hat höher gebaut, als er steigen kann! Der große Mensch wird zur Wurzellosigkeit, zum Luftmenschen tum, nein, zum Untergang gerade dort verdammt, wo die breiteste Schar von Talenten, statt die hochgesteigerte, verlegliche Geistigkeit Weniger und Seltener schützend zu umhegen, das würdelose Schauspiel allgemeiner und gemeiner Ubertalentierteit bietet.

Jesus und Spinoza sind besonders weithin leuchtende, keineswegs aber die einzigen Beispiele für das Unglück jüdischen Genies. Die exzeptionelle Seele ist praktisch hilflos wie ein Kind und schrecklich 'untalentierte'. Von einem Tausend glanzvoller Autoritäten wird sie leicht überboten, von einem Schock überlegener Schriftgelehrten schnell müde gemacht. „Wie? Bist du denn mehr als ich? Oh! Wie könntest du denken oder tun, was nicht jeder von uns, der eine immer noch talentierter und bedeutender als der andre, sofort erfaßte, aufgriffe, überböte?“ Dieses Schauspiel, daß die Substanz eines Lebens durch Wissen und Können zerrieben wird, wie ein Diamant durch ewiges Schleifen, zeigt sich nicht etwa nur im Judentum als einer überaktuellen Gruppe ohne jungfräulichen Boden und konservatives Hinterland, aus welchem neue Menschen erblühen, von ruhiger Größe und

langem Atem. Nein! Die Tragödie wiederholt sich ontogenetisch in jedem Einzelnen, der vor lauter Begabtheit und Könnerei gar nicht zu wissen scheint, was er auf Erden muß und soll. Der junge Jude, an allem Fremden tausendfach eher tastend als in sich selbst eingekehrt, intellektuell neugierig, zur Mimicry andrer ihm imponierender Typen, wie zu Vielwisserei geneigt, opfert die Sicherheit treuer Persönlichkeit und die unverbrüchliche Selbstschätzung seiner Eigenart dem farblosen oder buntschedigen Ideal der 'Tüchtigkeit', des Könnertums, der rastlosen Produktivität als eines letzten Lebenszweckes.

Aus dem Mangel an behüteter Unschuld und Naivität des Lebens wächst seine reaktionäre Romantik, sein sentimentales Mitleid mit sich selbst und seine Ueberempfindlichkeit, sobald robuste Selbstachtung oder selbstkritische Abgrenzung gefordert wird.

Es hieße jedoch, den Sinn dieser Darlegung über aesthetischen Funktionswert verfehlen, wollte man ausschließlich am Beispiel des Juden die Vorzüge oder Nachteile des Leistungswerts gegenüber dem Seinwert, seine ungemein tiefe Beziehung zu allem Moralisch-Sozialen, zu allem Zwischenmenschlichen, Reproduktiven, Vermittelnden beleuchten. Es kann uns hier auch nicht kümmern, ob die Konsolidierung einer in Handel und Handlung sich auflösenden Volkheit heute noch möglich ist. Genug, wenn dies große Beispiel die Blicke schärft für das Schicksal, dem jede hohe Kulturgruppe verfällt, und den Künstlern die Wahrheit predigt: Töte nicht deine Seele mit deiner Leistung! Räme es nur aufs Leisten an, könnte Arbeit und Fertigkeit das Wesen alles Werts erschöpfen, dann dürfte man getrost sagen, daß Talente von jüdischer Abkunft oder Blutmischung die letzte Blüte heutiger Kultur bilden, wo immer an Form- oder Sprachkultur, an Denktechnik oder Kultur um der Kultur willen ein schönes Extrem vor die staunende Welt tritt. Ich denke an die Kunst Hofmannsthals, Georges, Schnitzlers, Wassermanns oder an die konkrete Urteilskraft Gardens. Weit lehrreicher würde dieser Rekord an funktioneller Leistung in logisch formalen oder mathematischen Wissenschaften, an Philosophen wie Simmel, Husserl und Cohen, Mathematikern wie Handel, Minkowski, Schoenflies zu betrachten sein. In den bildenden Künsten, am meisten im Theaterwesen (das schon an sich 'zwischenmenschlich' ist und die Persönlichkeit unterhöhlt) gilt die Regel: Die durchschnittliche Begabung für Technik und Leistung wird in jeder Lebensgruppe um so zahlreicher, je seltener in ihr die schlicht starke Persönlichkeit wird. Beide Tatsachen stehen in Wechselwirkung.

Ob nun aber moderne Zivilisation einen demokratischen Zug zur Hebung des Durchschnittsniveaus zeigt oder Hinneigung zur Erhöhung und Förderung heldischer Menschen, ob mehr der Einzige in seiner Besonderheit oder der Mensch als Repräsentant ehrgeiziger Gruppen beachtet wird, ob mehr der Leistungswert und die soziale Gültigkeit

entscheidet oder die Seele hinter der Leistung — wem kann das heute zweifelhaft sein?

„Dieser Mann ist ein großer Künstler, berühmter Schriftsteller, hervorragender Gelehrter; und dennoch ein wertvoller Mensch“ — klingt diese Formel allzu paradox? Wir sind gewohnt, Tüchtigkeiten mehr zu achten als Adel des Bluts; die Leistung bildet die Pforte selbst zu Lebensgebieten, auf denen Auswertung und Lebenshaltung der Seele bis in ihre geringste Handlung ein religiöses Ethos bedingt. Der Bettelmönch Franz von Assisi und ein berühmter Professor der liberalen Theologie — wen würde die Welt hochtragen, wen in ein Narrenhaus sperren? Poetae nascuntur! Ist das noch wahr? Ich unterrichtete vor einigen Jahren an einer sehr modernen Schule, auf der das Dichter- und Künstlerwerden ganz endemisch war. Nicht weniger als sieben mehr oder minder talentreiche Jungen eines Jahrgangs sind heute deutsche ‚Dichter‘. Gebt dem begabten jungen Mann (und welcher junge Mann wäre nicht begabt?) zehn Jahre Muße und ein Erbgut, und er leistet euch auf jedem Gebiet, was ihr wollt . . . Gedanken, kulturelle Formeln, feste Ueberzeugungen, Meinungen, Techniken der Künste, Wissenstradition und Sprachgut vieler Vordern: alles liegt bereit und wartet auf das Talent. Bücher und Zeitschriften — du lieber Himmel! Man braucht nur acht Tage auf einer Stadtbibliothek zu blättern, und es ist eine Kunst, keine ‚Gedanken‘ zu haben. Man braucht nur zehn Novellen zu lesen, und die elfte erzeugt sich von selbst. Erarbeiten läßt sich alles; nur Eines nicht: was man leben und sein muß. . . Ach, wer hätte nicht irgendwo gesehen, daß Menschen, bei deren Anblick auch der gütigste Weltfreund sich wie beschmutzt fühlt, durch Leistung und Ehrgeiz Außerordentliches erreichen! Trauriges Menschengeschlecht, das keinen höhern Wert will und begreift, als den der Leistung. Wie hätte ein edler Grieche unsre Arbeiterkultur verachtet! Wir aber sind stolz auf das, was wir ‚leisten‘, und sobald sich zweie auf der Straße begegnen, fragt der eine den andern: „Was machen Sie?“ Meint er, es käme einzig darauf an, daß immer etwas ‚gemacht‘ wird?

Vorahnung / von Ulrich Steindorff

Wo sind die Blütenkränze, Du,
Die ich um Deine Stirne legte?
Der Duft im Wind. Der Wind in Ruh,
Und alles tot, was mich bewegte.

Der Herbst slicht keine Kränze mehr.
Auch meine Augen fallen zu.
Nur Duft, und Wind weht weit, weit her.
Wo sind die Blütenkränze, Du?

Freiburg / von Fritz Schwiefert

Ueber die strategischen Kräfte Paul Legbands, des Direktors vom freiburger Stadttheater, läßt sich nach seinen ersten Schlachten, Siegen und Niederlagen ein endgültiges Urteil aus vielen Gründen schwerlich fällen. Vor allem deshalb, weil er mit einem teilweise erst zu züchtenden, teilweise überhaupt unzüchtbaren Heerkörper zu streiten hatte, den zu formen und schlachtreif zu machen seine nächste und überhaupt größte Aufgabe sein wird. Und zweitens darum, weil er sich in seinen geistigen Gelenken überhaupt nicht frei bewegen konnte und ebenso stark mit dem Willen einer gebietenden Kommission wie mit den begrenzten Instinkten eines kleinstädtischen Publikums zu rechnen hatte.

Was Legband gab, waren im wesentlichen nur Spannungen, Ansätze, reines und solides Wollen, eine mehr zerstörende und reinigende als schaffende und aufbauende Tätigkeit, die dem Repertoire dieses Theaterwinters seine ziemlich scharf umrissene Physiognomie gab. Dabei tut im Prinzip nichts zur Sache, daß Legband teilweise die einzelnen Waffenstücke, mit denen er focht und prunkte, der geräumigen Rüstkammer seines Lehrmeisters Reinhardt gut und fertig geschmiedet entnahm. Daß er sich auf Shakespeare stützte und Reinhardts 'Sommer nachtstraum' ziemlich getreu abkonterfeite, ist kein Verdienst. Aber daß vor ziemlich farg gefülltem Hause Hebbels 'Herodes und Mariamne', Kleists 'Prinz von Homburg' und 'Amphitryon' gegeben wurden; daß, freilich ein wenig deplaciert, der Helena-Akt aus dem zweiten Teil des 'Faust', Ibsens 'Stützen der Gesellschaft', Hauptmanns 'Weber' und 'College Crampton' und Schnitzlers 'Grüner Rasadu' zur Darstellung kamen; daß man eine weniggleich trübe und falsche Ahnung vom 'Rosenkavalier' bekam und Bassermann als Berniä und Crampton sehen durfte (zu Bossarts Nathan brauchte man schließlich nicht zu gehen): das muß als unstrittiges Verdienst im großen Schuldbuch des freiburger Theaters gebucht werden.

Wenn die Vorstellungen vielleicht größtenteils mißlingen, so liegt das sicherlich vor allem am schauspielerischen Material. Legband fehlte nicht nur ein tüchtiger Held, ein Charakter- und ein Chargenspieler und ein impulsives Frauentalent — ihm fehlte so gut wie alles. Herr Teschendorf, der als erster Held nach München gegangen ist, wütet gegen die Kulissen, ohne die geringste vulkanische Eruptivität zu besitzen, er transpiriert niemals seelisch, aber sehr stark physisch; und Herr Sandorff, der erste Charakterspieler, der gleichfalls verschwunden ist, flötet Kleist und Hebbel mit dem sanften Timbre des Operettentenors.

Zwei Künstler stehen über dem Niveau, und wir wollen Legband danken, daß er sie für viele frei und sichtbar machte: Walter Rosel, kein Komiker, denn ihm fehlt jede Freiheit und Distanz, und darum

kein Phramus und kein Merkur, aber ein Spieler des Leids, der Not und der dumpfen Atmosphäre, der Hauptmannschen und Ibsenschen Menschen; und Hans Schindler, ein junges, heißblütiges Talent, der einmal für Legband das werden kann, was Moissi für Reinhardt ist, wenn er seine törichten Moissi-Akzente abgelegt hat.

Mit den Damen steht es womöglich noch schlimmer. Da kam Legband auf die fruchtbare Idee, eine Opernsängerin von Gestalt und Kultur ins Schauspiel hinüber zu nehmen, Elsa Gasemann, die nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich das Format der Helena hatte und den Goetheschen Vers mit seltener Klarheit und Plastik sprach. Danach aber fragte man sich erstaunt: Warum spielt diese Künstlerin nicht die Altmene, die Natalie, die Mariamne?

Diese Hinübernahme einer Sängerin in den schauspielerischen Bestand ist noch in weiterm Sinne bedeutsam und typisch für Legbands Streben, die rhythmischen und plastischen Akzente einer Dichtung zu reinster Darstellung zu bringen. Gerade Reinhardt hat diesen Punkt stark vernachlässigt: die Mehrzahl seiner zweiten und dritten Kräfte ist — oder war wenigstens zu meiner berliner Zeit — unfähig, den dramatischen Vers gemäß seiner architektonischen Struktur zu sprechen, zu gliedern und aufzubauen. Legband machte im Helena-Akt, dann aber auch im ‚Sommernachtsstraum‘ und in ‚Herodes und Mariamne‘ zuerst den Versuch, der sinnlichen, rhythmisch und plastisch bedingten Architektur des Verses alle psychologischen Rücksichten unterzuordnen. Dadurch kam allerdings eine gewisse dekorative Feierlichkeit der Gebärde in die Szene, die wohl zu Goethe und Hebbel, aber nicht zu Kleist und Shakespeare paßte. Immerhin: das mag eine Uebergangserscheinung sein, die sich mit der Zeit und der fortlaufenden Schulung der Schauspieler verlieren wird.

Ansätze und Bestrebungen, unverkennbares Wollen, künstlerische Initiative! Wo die schöpferische Dämonie anfängt, hält sich Legband noch sehr zurück. (Aber vielleicht ist man töricht, wenn man vom Direktor eines mittlern Stadttheaters schöpferische Dämonie verlangt.) Legband übernahm den ‚Sommernachtsstraum‘, den ‚Prinzen von Homburg‘ und den Helena-Akt von Reinhardt. Aber er wollte gleichzeitig zeigen, daß er ein eigener Kopf sei. So feilte und änderte er und gab schließlich weder Reinhardt-Kopie noch Legband-Original, sondern ein unglückseliges Kompromiß. Er hätte sich beizeiten an die Wahrheit erinnern sollen: „Si duo faciunt idem . . .“. Denn wo Reinhardt ganz ungezügelt, sich fast in sich selbst verlierende Phantasie, plastische Sinnlichkeit und bewegtester Rhythmus ist, da ist Legband ein durchaus nüchterner, rationalistischer, fast meistersängerisch zünftiger Kopf. Darum waren alle seine Inszenierungen von einer allzu großen Durchsichtigkeit und Dünne, und dazu kam ein bedenklicher Hang zum Dekorativen, zur breiten Entfaltung der Massen, die in sich selbst

ohne dramatische Ladung blieben und als tote Gewichte das inwendige Räderwerk einer Dichtung nur beschwerten, ohne seine Federn zu spannen. Ein falscher, leerer Pomp verflachte und veräußerlichte die Szene und bog manchmal (so im ersten Akt von ‚Herodes und Mariamne‘) das Tragische bedenklich an seinen komischen Bruderpol heran.

Was Legband im Grunde seines Wesens fehlt, ist der spezifisch schauspielerische Instinkt, der Sinn für den Rhythmus körperlich und seelisch bewegter Leiber. Er hat nicht den schweren und leichten Pulsschlag von Tanz und Rausch im Blut. Nicht sein Repertoire, aber seine Inszenierungen waren ohne Physiognomie, ihre Gebärde forciert und übertrieben. Diese Reliefflosigkeit machte die ‚Weber‘ mit so stark unnatürlichen Akzenten oft peinlich, den Helena-Akt frostig, führte im ‚Prinzen von Homburg‘ zu einer völligen Verschiebung des Problems und raubte dem ‚Sommernachts Traum‘ seine bodenlose Tiefe und versteckte Dämonie. Die Seele dieser Dichtung war nicht Puck, sondern das Hin und Her einer trivialen Liebeskomödie.

Der nächste Winter wird entscheiden, wie weit Legband mit seinen neuen Kräften — seiner ersten Kündigung fielen sechzehn Angestellte zum Opfer — zustande kommen wird. Auf seinem Programm stehen große Dinge. Auch diese Ankündigung beweist wieder Legbands reines und solides Wollen. Aber erst das Fallen des Rothurns wird zeigen, wie sehr er des Dionysos trunken ist.

O traure nicht! / von Christian Morgenstern

Aus roten Morgentwolken blüht
der blaue Tag in blasser Seligkeit . . .
Und über Raum und Zeit
erhebt sich mein Gemüt
zu Dir.

O traure nicht!
Und bist Du nicht bei mir —:
Ein Licht sind wir
und ist von mir zu Dir!

Aus roten Morgentwolken blüht
der blaue Tag in blasser Seligkeit . . .
Und über Raum und Zeit
erhebt sich Dein Gemüt
zu mir.

'T is pity she's a whore / von John Ford

Eine Szene, deutsch von Franz Blei

Giobanni: So bald verändert? Hat Guer neuer Herr
Im muntern Spiel der Mächte ein Vergnügen
Herausgebracht, von dem wir noch nicht wußten
In unsrer Einsalt? Ist es das? Ist, daß
Die Zeit nun über dich kam, zu verraten
All deine Schwüre und Gelöbniß?

Annabella: Kommst du,
Zu scherzen meines Unglücks und siehst nicht
Die nahende Gefahr . . .

Giobanni: Welche Gefahren
Sind halb so groß denn wie dein Widerstand?
O Schwester, du bist treulos! Wärest du's nicht,
Du wüßtest: alles Böse, das sie planen,
Bringt meiner Braue Juden allsofort
Zum Stehn. So in die runde Faust verschlossen
Hielt' ich das Schicksal, könnt' dem Lauf, dem ewigen,
Der Zeit befehlen, wärest du nur fester,
Ein wenig fester nur gewesen als
Die Welle, die verebbt. Gut. Gut. Jetzt bist du
Zur Wohlansständigkeit entschlossen?

Annabella: Bruder!
Mein Bruder, zwischen uns und unserm Ende
Ist nicht mehr Zeit als eines Festmahls Stunden —
Sollen die kostbaren vergeudet und vertan
In solchen Worten sein? Mit diesen Kleidern
Hat man mich grundlos nicht geschmückt und nicht
Zu heitrer Lustbarkeit ward dieses Fest
So schnell und feierlich gerüstet, Giobanni!
Getrennt von allen hielt man mich hier fest,
Und jetzt läßt man auf einmal dich zu mir . . .
Täusch dich nicht, Bruder, dieses Fest verkündet
Den Tod uns beiden, dir und mir. Glaub mir
Und rüste dich, ihn zu empfangen.

Giobanni: Gut, gut, gut.
Man ward gelehrt, daß alle diese Erde
Zu Asche wird in einem Augenblick . . .

Annabella: So lernt' ich auch.

Giobanni: Doch wärs seltsamer Anblick,
Die Wasser brennen sehn . . . Könnte ich glauben,

Das wäre wahr, dann könnte ich auch glauben
Es gäbe Hölle oder einen Himmel . . .

Annabella: Ganz sicher gibt es das . . .

Giovanni: Ein Traum! Ein Traum! So kannten wir
einander

Ja in der andern Welt . . .

Annabella: Wir werden uns
Erkennen.

Giovanni: Bist du sicher?

Annabella: Ganz sicher, Giovanni!

Giovanni: Du glaubst, daß ich dich wiedersehe dorten?
Du blickst mich an . . . Sag, können wir uns küssen
Und sprechen dort und lachen, alles tun,
Alles das tun, was wir hier getan?

Annabella: Das weiß ich nicht. Doch, Bruder, jetzt, wie
willst du

Uns jetzt von der Gefahr befreien . . . ein Mittel . . .

Sicher sind die Geladenen schon da . . .

Giovanni: Schau auf, schau her, was siehst du mir im
Antlitz?

Annabella: Feuer und ein schlecht Gewissen, Giovanni . . .

Giovanni: Den Tod und Jorn, der ausreißt sich in Tränen.
Und in den Augen, was in den Augen siehst du?

Annabella: Ich glaub, du weinst . . .

Giovanni: Ich weine, wein' die Tränen

Ueber dein Grab. Sie feuchteten die Wangen
Den Tag, da ich zum ersten Mal dich liebte
Und dir's nicht sagen konnte, Annabella.
Was nützt' es, sagt' ich nun mein Leben auf!
Du bist um mich, du weißt es, Tag und Nacht,
Morgens und abends waren diese Tränen
Tribut der Liebe zu dir, Annabella!
Niemals zuvor hat die Natur ein Wunder
Der Schönheit wie in dir geschaffen, das
Ein eifersüchtiges Schicksal alsobald
Zurückverlangt! Bet', Annabella, betel!
Da wir uns scheiden müssen, weiße Seele,
Zieh in den Himmel und besteig den Thron
Der Reine und der Heiligkeit; sprich, Schwester,
Lern Gebet . . .

Annabella: Ich sehe, was du tun willst . . .
Schützende Engel, kommt, mich zu beschützen.

Giovanni: So sag ich auch. Und küß mich. Hören je,
Die nach uns kommen von unsrer beider Liebe,

Die das Gewissen, unsres und der andern,
Auch nach dem Recht verurteilt — wissen jene,
Was unsre Liebe war, so wäscht es ab,
Was schänderisch im Blute daran haftet . . .
Gib deine Hand . . . Wie süß in deinen Adern
Das Leben läuft und deiner Hände Flächen
Gesundheit prophezeien! Streit möcht ich suchen
Mit der ironischen Natur! Küß mich noch einmal —
Verzeihe mir! . . .

Annabella: Aus ganzem Herzen.

Giobanni:

Lebe wohl!

Annabella: Willst du denn fort?

Giobanni: Wird' dunkel, lichte Sonne,

Und mach aus diesem hellen Mittag Nacht,
Daß deine goldnen Strahlen eine Tat nicht sehen,
Die ihren Glanz noch schwärzer färben wird,
Als Dichter sich den Hades malen . . . Küß mich,
Noch einmal küß mich, Schwester . . .

Annabella: Was denn willst du?

Giobanni: Dir deine Ehre retten und dich töten
In einem Kusse. (Er erdolcht sie) Stirb und stirb durch mich
Und meine Hand! . . . Mein ist die Rache. Ehre
Befiehlt der Liebe . . .

Annabella: Bruder, von deiner Hand!
Verzeih dir Gott! Verzeih mir meine Sünden,
Leb wohl mein Bruder . . . bist nicht lieb . . . nicht lieb . . .
Erbarmen, Herr im Himmel . . . oh . . . (Sie stirbt)

Giobanni: Die süße Seele . . . tot. Und diese Frucht,
Die unglückselige, die ich in ihrem Leibe
Zu Reime ließ, der gab ich Grab und Wiege.
Kein Warten mehr. Dies traur'ge Hochzeitsbett
Trug all ihr Bestes, lebend und im Tode.
Du bist betrogen um dein Ziel, Soranzo.
Ich kam zuvor und was du tun wolltest,
Tat ich und brachte eine Liebe um,
Für deren jeden Tropfen Blutes ich
Mein Herz verpfändet hätte. Annabella,
Wie überherrlich du in deinen Wunden
Daliegst und lachend über allen Haß!
Tapfere Hand, nun zaudre nicht und tu
Dein letztes und dein größtes ohne Furcht . . .

Aus dem fünften Band der 'Vermischten Schriften' von Franz
Blei, der nächstens bei Georg Müller in München erscheint.

Die Axiome über das Drama und Shakespeare / von Max Brod

Daß alles Dramatische seiner Natur nach — bei scheinbarer Unbegrenztheit — im Grunde die engsten stilisiertesten Grenzen hat, daß es seine Wirkungen gerade aus seinen immanenten Mängeln holt und holen muß, glaube ich (in Nummer 38 des siebenten Jahrgangs der „Schaubühne“) nachgewiesen zu haben. Nur die Reden der handelnden Personen, ihre gesprochenen Gedanken, allenfalls auch die verhehlten und die groben Umrisse der Handlung kann die Bühne eindeutig vermitteln. Alles andre dagegen (Kostüm, Milieu, Stimmung, Masseneffekte) bleibt den ungelent umherirrenden Blicken des Publikums wehrlos ausgesetzt, bleibt vielen Deutungen und, was das Entscheidende ist — denn auch Worte haben viele Deutungen — vielen berechtigten Deutungen offen. Es kann, um in Kantische Terminologie für einen Augenblick zu geraten, die synthetische Einheit der Apperzeption bei einem Bühnenbild niemals hergestellt werden. Und ohne diese Einheit ist ja nicht die geringste Wirklichkeits-Anschauung, noch viel weniger ein Kunstwerk möglich.

Damit stehe ich nun gewiß zu vieler Meinung im Gegensatz. Nichts scheint ja sicherer und unbestreitbarer, als daß gerade die Bühne unmittelbar gegenständlich wirkt, daß sie förmlich mit der Wucht des Lebens in den Zuschauer eindringt . . . Und ich halte sie für weiter entfernt vom Leben als, zum Beispiel, den Roman, trotz ihrer scheinbaren Lebensnachäffung . . . Man wird mir vorhalten, wie ich nun die erschütternde Wirkung der großen Dramatiker, Shakespeares, erklären wolle, die scharfe Charakteristik ihrer Figuren, all dies Lebendige . . . Doch gerade hierzu glaube ich auf dem rechten Wege zu sein, auf dem sowohl für die bessere Formulierung meiner Axiome als auch zu einem neuen Verständnis Shakespeares manches Förderliche sich ereignen dürfte.

Zunächst entrollt sich das Problem: Des dramatischen Dichters einziges Instrument ist das Wort; die Bühne, alle Mittel der Regie und des Schauspielers kommen für ihn zunächst nicht in Betracht — wie bringt er es also dennoch zu Wege, Gegenständliches darzustellen? Mit andern Worten: Wie gelangt das Äußere der Personen, die Vertikalität, Stirnrunzeln und Wetterleuchten in die während des Theaterabends so mannigfach in Anspruch genommene Aufnahmefähigkeit und Aufmerksamkeit der Zuschauer?

Meine Antwort: Dadurch, daß der Dichter von diesen Gegenständlichkeiten reden läßt, und zwar nur dadurch . . . So läßt es Shakespeare durchaus nicht darauf ankommen, ob der Schauspieler und Regisseur mit ihrer Othello-Maske den Eindruck auf das Publi-

kum hervorbringen, der für das Drama wesentlich ist. Darauf verläßt er sich durchaus nicht. Nein, man beachte nur, wie gleich in der ersten Szene das Wort „Mohr, Mohr“ von beiden Personen, und an wie signifikanten Versstellen, einander zugeworfen wird, wie gleich darauf der einprägsame Vergleich folgt: „Ein alter schwarzer Bock“, ja, wie diese schwarze Farbe die ersten Szenen (die vielleicht nicht grundlos zur Nachtzeit spielen) gänzlich beherrscht. Durch dieses Mittel wird es erzielt, daß später beim Auftreten Othello sein schwarzes Gesicht vom Zuschauer sofort als wichtiger Bestandteil der Handlung und durchaus nicht mit irgend einer merkwürdigen Pagenlibree oder einem venezianischen Schnörkel auf einem Niveau empfunden wird. Dadurch, daß der Dichter von einigen Dingen, die auf der Bühne zu sehen sind, sprechen läßt, hebt er diese Dinge aus den tausend Einzelheiten des Bühnenbildes heraus.

Nun ist sofort klar, daß damit ein stilisierendes Moment sich einstellt. Ganz grob gesprochen, steht die Sache so. Der Vorhang geht auf. Der Zuschauer sieht — unendlich viel, also gar nichts Eindeutiges. Der Dichter muß nun irgend einen Menschen auftreten und sagen lassen: „Das ist ein Haus, das ist ein Baum, der Feldherr trägt heute einen roten Mantel und scheint gut gelaunt . . .“, denn nur auf diese Art kann er dem Zuschauer vermitteln, was er bemerkt haben möchte, was wichtig ist. Dadurch nun ist ein tiefer, nicht überbrückbarer Riß zwischen der Bühne und dem Leben aufgetan. Denn im Leben brauchen wir niemand, der uns auf die für uns entscheidenden Dinge stoßen müßte. Was unser Interesse angeht, spüren wir schon zur rechten Zeit von selbst. Wir haben eben niemals dem Leben gegenüber diese rein betrachtende Stellung wie dem Theaterstück gegenüber, und deshalb sind die Worte des Dichters als einzig mögliche Vermittler zwischen unserer Unbereitschaft und der Ungleichgültigkeit der Bühnenobjekte notwendig.

Ehe ich von hier aus weitergehe, mögen Beispiele das Gewonnene befestigen. Es ist absolut erforderlich, einzusehen, daß in der Erwürgungsszene (des ‚Othello‘) das Spiel des Schauspielers, und sei es noch so vortrefflich, durchaus sekundär ist. Wichtig ist nur eine deutliche, klare, schöne Aussprache. Denn dann steigt in den Worten des Dichters das Bild des in letzter Leidenschaft Brennenden deutlicher auf, als es je gespielt werden kann. Shakespeare läßt Desdemona ihn beschreiben: „Und doch fürcht’ ich dich, denn, wenn deine Augen so rollen, bist du schrecklich. . . . O Gott, was nagst du so die Unterlippe? Dein Bau erhebt von blut’ger Leidenschaft; das sind Vorzeichen . . .“ Und diese Worte sind es, nicht der Darsteller Othello, die Othello Körperlichkeit den Augen des Zuschauers hinstellen . . .

Darin liegt meiner Ansicht nach Shakespeares Bühnengenie: daß er Körperlichkeiten nie durch die Körper der Schauspieler darzustellen

versucht hat, sondern nur durch Worte. Damit ist vielleicht, so paradox es klingt, das Wesentliche seiner Bühnenwirkung erklärt . . . Auch Falstaffs dicker Bauch und des Junkers Christoph von Bleichenwang gelbes glattes Haar, Kleopatras Schönheit und die dürre Gestalt des Cassius — all dies gelangt nicht als optisches, sondern als akustisches Phänomen an den Zuhörer . . . Ich habe seit langer Zeit ein eigenes Studium daraus gemacht, mit welcher Kunst Shakespeare die Dialoge und alle Szenen zu wenden weiß, um immer wieder auf das entscheidend Körperliche die Rede zu bringen. Er wird nicht müde, von Narben, kleinen Warzen, von nistenden Schwalben, Rauch, von einer Flöte und andern Versatzstücken sprechen zu lassen, in den verschiedensten Situationen, Beleuchtungen . . . Und so ist natürlich auch die unsterblich-romantische Landschaft des Ardennerwaldes niemals den Kulissen anvertraut, sondern jedes Wort des süßen Lustspiels erzählt von ihm und baut ihn auf . . .

Das Vorhergehende könnte nun den Anschein erwecken, daß ich, von der Allmacht des dichterischen Wortes überzeugt, die Bühnenszene und den Schauspieler kaum für mehr als eine Beigabe, ein lästiges Uebel halte.

Ganz unrichtig. Mein Gedankengang setzt sich vielmehr wie folgt fort. Das gesprochene Wort ist allerdings das einzige Mittel, um irgend eine leibliche Tatsache aus der Ueberfülle des Bühnenbildes und Schauspielerlebens zu isolieren, folglich zur Wirkung zu bringen. Ist aber das Wort gesprochen, hat es auf die Realität gewirkt, so wirkt umgekehrt die Realität auf das Wort zurück, unterstreicht es und verleiht ihm eine ganz andre Sorte von rohmaterieller Anwesenheit, als das gelesene Wort auf dem Papier je erreichen kann. Diese sonderbare Wechselwirkung, dieses Einswerden von Wort und Tatsache ist, wie ich glaube, das zweite Geheimnis des Dramas und Shakespeares . . . Man könnte sagen: Das Wesentliche des Dramas ist ein Herumhantieren mit Gegenständen, über die zugleich gesprochen wird. Seit längster Zeit, noch lange ehe mir die eben ausgeführten theoretischen Gründe klar waren, habe ich denn auch die Dramen, für mich, in zwei Hauptklassen eingeteilt: in die guten, in denen herumhantiert wird, und in die schlechten, in denen die Leute mit leeren unbeschäftigten Händen dastehen und reden. Zu der ersten Klasse gehört außer Shakespeare der bei weitem nicht genug geschätzte Grillparzer. Zu der zweiten (ich kann nicht zurück) sehr vieles von Hebbel . . .

Daß die Worte der Dramenfiguren ihre eigenen Gedanken ausdrücken und nicht mehr, dürfte die erste Stufe zur dramatischen Kunst sein. Daß sie indirekt charakterisieren, die zweite. Doch erst in dem Augenblick, wo der dramatische Dichter es unternimmt, außer dem Psychischen auch das Physische des Helden und seiner

Umgebungspersonen nur durch Worte, ja, die ganze materielle Umgebung, die Felder und Wände und Schlachten, nur durch Worte zu schildern, alles, was sonst Regie und Schauspielkunst leistet, durch Worte — und doch zugleich wieder diese Worte durch das Tatsächliche des Dekorationsmalers und Schauspielers zu doppelter Wirkung emporzuschellen zu lassen: erst in diesem Moment kann man von einer Kunst des Dramas reden, die von keiner andern Kunst etwas borgt und dennoch Wirkungen ausübt, die den andern Zweigen der Poesie verlagert sind.

Die innige Verschmelzung von Wort und Tatsache ist es, was allein den Namen eines „szenischen Einfalls“ verdient. Das Wort isoliert die Tatsache, bringt sie zur Wirkung und wird zugleich von der Tatsache, dem Optischen, zu noch stärkerer Wirkung gehoben . . . Die Kunst, solche szenischen Einfälle immerfort zu bringen, ja, keine Szene ohne einen solchen echtdramatischen Einfall vergehen zu lassen, ist an Shakespeare zu studieren.

Man nehme beispielsweise die Szene aus ‚Heinrich dem Vierten‘ her, in der die Rebellen ihre Pläne beraten. An sich liegt die Gefahr nahe, daß sich diese Szene als öde Staatsaktion abspielt. Es sind so und so viele Tatsachen zu berichten, das Publikum hat nützlicherweise über einige politische Verhältnisse der damaligen Zeit informiert zu werden. Zur trockenen Fortführung der Handlung des Dramas ist mehr nicht erforderlich. Aber Shakespeare gibt mehr als das Erforderliche, er läßt noch einen szenischen Einfall wie einen Gährungsstoff in diese Szene fallen, indem er den Berch Heißsporn allen andern ins Wort sprechen, den Teufelsbeschwörer Glendower frozzeln, kurz seinen Namen verdienen läßt — so daß hier die Worte wirklich das schussige temperamentvolle Spiel des Schauspielers bemerkbar machen und zum Danke von der Situation förmlich unterstrichen werden. So schwebt gleichsam ein Gesamteinfall über dieser ganzen Szene, färbt sie, hebt sie von den andern ab. Man wird finden, daß jede Szene bei Shakespeare ein solches eigenes szenisches Leitmotiv hat, eine Art Wort-Handlung, die der materiellen Haupt-Handlung des Stückes wie eine Verzierung aufgesetzt ist.

So könnte ja auch in ‚Romeo und Julia‘ die Amme der wartenden Julia einfach melden: „Tybalt ist tot, Romeo verbannt“. Der szenische Einfall, der hier zu der nach der Fabel erforderlichen Handlung der Szene hinzugegeben wird, die Wort-Handlung besteht darin, daß sich die Amme verspricht, daß Julia zunächst Romeo für tot halten muß, daß die Amme (natürlich nicht, ohne zugleich davon zu reden) die Strickleiter zu Boden wirft, kurz: daß aus verwirrten Worten die Verwirrung der Situation meisterhaft hingestellt und gesteigert wird, aus der Situation wechselwirkend die Worte Bedeutung

empfangen, kurz: daß die einfache Meldung durch bloße Wortkombination in einen erschütternden Wirbel der Leidenschaft sich umwandelt.

Ein szenischer Einfall ist jedes Sprechen, das nicht der Selbstcharakteristik oder der einfachen Fabel des Dramas allein dient, sondern nebenher ungefähr Dinge, Stimmungen, Naturszenarien, Rangordnungen der Menschen, tatsächliche Ereignisse durchblenden läßt. Ein szenischer Einfall in seiner einfachsten Form ist es schon, daß zwei auf der Bühne stehen und miteinander reden, daß also Worte nicht als bloße Gedankensymbole, sondern als von Mensch zu Mensch kommend empfunden werden. Oder daß ein Fürst mehrere Untergebene der Reihe nach anspricht. Schon diese einfachen Effekte sind spezifisch dramatisch, das heißt: unepisch, unlyrisch. Durch Komplizierung und Neuschöpfung solcher Verschmelzungen des Akustischen und Optischen hat der dramatische Dichter die ganze Welt aufzubauen und darf, ebenso wenig wie der Maler neben den spezifisch-malerischen Mitteln der Farbe und Zeichnung nicht ungestraft zu literarischen Mitteln greift, keine andern als szenische Einfälle haben. Dies eben ist der Stil des Dramas.

Ich habe die Frage des Stilisierenden im Drama ausführlich erörtert, weil sich an sie das wichtige Problem schließt: Wie soll sich der Dichter zur Regie- und Schauspielkunst stellen?

Offenbar ist zweierlei möglich.

Der Dramatiker kann das Stilelement des Dramas ausnützen. Er kann darauf bauen, daß nur das, was er durch sein Wort beleuchtet, dem Publikum sichtbar wird. Er hat hierin, wie im ersten Aufsatz ausgeführt, ein Mittel, alles Milieuhafte und Kostümhafte einfach unbeleuchtet zu lassen, nur die reine internationale Menschlichkeit seiner Helden auszuarbeiten. Wie sehr damit auch die Psychologie der Helden (mit dem Roman verglichen) vereinfacht und vor ganz neue Probleme gestellt werden kann, sei hier nur angedeutet. Ebenso die Ausbreitung der dichterischen Phantasie . . . Der Dichter dieses Schlages fühlt sich von Regie und Mimentkunst gänzlich unbehindert, berücksichtigt sie nicht, ersetzt die Realität des Lebens durch das, was einzig der Bühne angemessen ist: Wort-Handlungen, szenische Einfälle.

Dagegen verlangt eine andre dramatische Dichterart einen möglichst engen Anschluß an die Kunst des Regisseurs und Schauspielers. So fordert Friedrich Freysa (vor einiger Zeit in der „Jugend“): der Dichter solle wieder Theatermann werden, solle seine Stücke den Schauspielern auf den Leib schreiben, Shakespeare habe es nicht anders gemacht. . .

Die letzte Bemerkung mag historisch richtig sein; ihrem Wesen nach ist sie falsch. Ganz kurz gesagt: Ich glaube, Shakespeare hat nur deshalb den Schauspielern und Regisseuren so dankbare und immer neue Aufgaben stellen können, weil er sich um Schauspielkunst und Regie überhaupt nicht gekümmert hat. So sah es auf dem Grunde

seiner Seele aus, mag ihn auch äußerer Beruf mit Inszenierungen in nähern Bezug gebracht haben. Shakespeares Kunst, die Kunst des echten Dramatikers ist autonom, ganz und gar nur auf den legalen Mitteln des Dramas aufgebaut, ganz ohne Anlehnung an Bühnentechnik; und gerade deshalb, weil er das ganze Gebiet der Bühnentechnik frei und offen läßt, nicht an Dingen herumdoctert, die außerhalb der dichterisch-dramatischen Sphäre liegen, weil er sich in das spezifische Amt des Dichters wie in einen straffen Mantel ganz zusammenzieht: gerade deshalb wird es genialen Regiekünstlern und Schauspielern immer wieder gelingen (wir haben es bei Reinhardt erlebt, erleben es immer noch), dieses von Shakespeare offen gelassene Gebiet zu einem ganz neuen aktuellen Kunstwerk auszubauen. Shakespeare hat die Stilisierung seiner Kunst wie keiner nach ihm begriffen, er hat von allen seinen Figuren und Geschehnissen nur die dramatische Essenz gezeichnet, nicht mehr. Daher sind viele Auffassungen, Ausfüllungen möglich, weder Akteure noch die Künstler der Regie fühlen die Hände gebunden. Es entsteht ein Gesamtkunstwerk. Nicht dadurch, daß die drei Künste von vornherein aufeinander abgestimmt werden, sondern dadurch, daß jede für sich nach ihrer eigenen Vollkommenheit strebt.

Budapester Bilanz / von Eugen Mohácsi

Budapest hatte, vielleicht zum ersten Mal, seine große Theater-saison: doch stand sie nicht im Zeichen der ungarischen Bühnens-literatur. Die Volksoper, eine enge Szene mit einem immensen Zuschauerraum davor, bot interessanten Ensemblegastspielen Raum. Das russische Ballett, eine italienische Stagione und zuletzt Wagnerfestspiele, unter Mitwirkung hervorragender deutscher Gäste vom Dessauer Opernensemble exekutiert und von Franz Mikorey mit viel Umsicht und Temperament geleitet, zogen unser für gute Darbietungen dankbares Theaterpublikum in hellen Scharen an. Max Reinhardt hatte im Lustspieltheater weniger Glück. Er kam mit zweiten und mit noch schlechteren Besetzungen, und Moissi, Moissi fehlte. „Turandot“ ohne Moissi fiel ab, auch „Othello“ und sein Ring“ wegen der Fehlbesetzung der Rhodope. „Jedermann“ machte von sich reden. Auf einer kleinen Bühne, wo die Etagen einander niederbrückten und die Maße der Dekorationen verschoben waren, hatte die Vorstellung zuviel vom „Theater“. Das Auftreten und Abgehen der herrlich kostümierten Figuren inmitten der Zuschauer war ein Notbehelf, doch nervenerregend für viele, die sich in die bildhafte Vergangenheit hineingerissen fühlten. Wegener war gleich zu Anfang schwerentladen und düster: ihm fehlten die Glöckentöne des Glücks.

Die Gastspiele der Ausländer kosteten unser Publikum viel Geld und beinahe alles, was es für Theatergenüsse übrig hatte. Die ungarischen Theater, besonders die dramatischen, nahmen aber ihre Aufgabe auch viel zu wenig ernst. Unsere Bühnens Autoren schöpften Atem für spätere Zeiten. Nur Ludwig Biró, der jetzt der meistgespielte heimische Bühnendichter ist, war fleißig, und auch Desider Szomory stellte sich mit einem Stücke ein.

*

Mit dem größten künstlerischen Ernst verfolgte das Nationaltheater seine Ziele. Wirklich planmäßig wird nur an diesem staatlich dotierten Institut gearbeitet. Von heimischen Novitäten hatten zwei einen größern Erfolg. Vorerst 'Die Zarin' von Ludwig Biró und Melchior Lengyel, eine mit höchstem Geschick fertiggestellte Bühnenarbeit, deren drittem Akt auch literarischer Wert zugesprochen werden muß. Die Zarin (man muß an Katharina denken, obzwar kein Name genannt ist) glaubt zu regieren, wird aber eigentlich von ihrem alten Minister geschoben, indem er ihr im geeigneten Augenblick neue Liebhaber beschafft. Ein ungestümer Reiteroffizier durchkreuzt für einige Zeit alle Staatspläne: er drängt sich bis vor die Herrscherin und ihr in die Sinne, denn der geeignete physiologische Zeitpunkt ist da. Der Junge wird ausgefogen und weggeworfen, und der französische Gesandte rückt zum Heil des Staates an seine Stelle. Die Intrigen dieser Hof- und Staatsaktion sind keineswegs neu. Aber das Stück bietet viel überlegene Ironie und einen lächelnden Synismus, der beinahe wohlthut. Max Dauthendey's 'Spielereien einer Kaiserin', bekanntlich mit ähnlichem Vorwurf, sind vielleicht ursprünglicher und barbarischer, doch nicht genügend durchkomponiert. Die Arbeit der ungarischen Autoren steht und fällt mit der Darstellerin der Titelrolle. Emilie Markus, zweifelsohne eine der größten Schauspielerinnen Ungarns, gab eine wunderbar durchgereifte Gestalt: Brutalität und plötzliche Weichheit, Brunst und versonnene Melancholie — eine farbengrelle Barbarin, und dann wieder ein armes alterndes Weib.

Franz Herczeg's erfolgreiche 'Hercy Eva' ist eine äußerst romantische Begebenheit aus dem Mittelalter, mit manchen Stimmungsschönheiten in den ersten zwei Akten; doch im letzten Akt bekommt das Werk einen Knack und wird zur Groteske.

'Gänsemathias', die Waptierung eines alten volkstümlichen Stoffes, hat Ernst Vajda einen Mißerfolg gebracht. Die Handlung ist blaß, doch die Einfühlung in Sprache und Gewohnheiten des achtzehnten Jahrhunderts erheblich. Man muß weitere Talentproben des unzweifelhaft begabten, doch noch unselbständigen jungen Autors abwarten. Zwei andre heimische Novitäten versagten vollständig.

Verdienstvoll war ein Lustspielzyklus des Nationaltheaters, der sechzehn Stücke umfaßte, darunter für uns einige interessante Erstauf-

führungen. Oberregisseur Alexander Hebesi leistete dabei Inszenierungen, die es verdienen, auch in ausländischen Theaterkreisen bekannt zu werden. So an einem der Abende: „Maitre Pathelin“, die köstliche altfranzösische Farce, in wunderbarer Einrahmung, die Figuren an Tracht und Bewegungen im Holzschnittstil, die Farben naiv und grell. Den knifflereichen Advokaten gab ein junger Schauspieler mit köstlicher Gliederpuppenkomik. Wieder ganz anders war die zweite Darbietung des Abends: eine *Commedia del' arte*, nach einem Canवास des Malers Goppel von Alexander Hebesi ausgearbeitet und einstudiert. So etwas kann natürlich nur als vereinzelter Versuch gelten, als Schulbeispiel dafür, was man heute unter Theater nicht versteht. Die Personen scheinen sich mit der sonderbarsten Willkür ihre Stegreifkomödie selbst zu erfinden. Doch merkwürdigerweise wirkt das scheinbar Unabsichtliche alsbald marionettenhaft: die Charakterfiguren, deren ärmliche Seele schon nach einigen Worten bloßliegt, werden von einer höheren Macht hin und hergezerrt. Das Experiment des Nationaltheaters war verdienstlich, aber nicht überzeugend. Mustergültig gab man Goldonis „Locandiera“. Mit wenig Mitteln entstand auf der Bühne ein entzückendes Stück italienisches *Nototo*. Und was sie sprachen, und wie sie es sprachen, brachte einem stets den herrlichen Abenteuerer in den Sinn, der für seine Zeit und für sein Vaterland nachgerade zum Symbol erwachsen ist: Casanova. Einige Reprisen älterer ungarischer Lustspiele schlugen über alles Erwarten ein. Die Theatergeschicklichkeit der frühern ungarischen Autoren äußerte sich zumeist nur in einzelnen Szenen. In einem dieser Stücke trat Louise Blaha auf, früher die „Nachtigall des Vaterlandes“, eine Sechzigerin. Nun ist sie eine wunderfeine Künstlerin, einfach und dennoch zierlich, sauber und vornehm. Ihr Spiel ist lauter Seelenadel (sie spielt nur noch herzensgute, alle Frauen), sie gebietet über unser Lächeln und Weinen, und eine süße, herzbeleckende Melancholie des Alters umspielt sie. Niemand verkörpert heute mehr als sie die Traditionen der ältern heimischen Schauspielkunst.

*

Das Lustspieltheater, das über die besten Autoren verfügt und einige hervorragende Schauspieler in seinem Ensemble hat, gab in dieser Saison des Neuen und Guten herzlich wenig. Die Theaterkasse füllte sich, wie immer. Desider Szomorys „Lenchen, mein teures Kind“ überragt das vorjährige Nationaltheaterstück dieses Schriftstellers in jeder Beziehung; doch erfreulich ist es noch nicht. Die etwas zu novellistische Begebenheit (Lenchen, eine kleine Theaterschülerin, gibt sich einem Kollegen hin, heiratet dann aber doch einen reichen Herrn, ihrer armen Familie zulieb, und steht ihrer frühern Liebesepisode fremd, wirklich ganz fremd gegenüber) — diese Begebenheit wirkt auf der Bühne hauptsächlich durch einige flott skizzierte Nebengestalten.

Szomory findet den Mut, tausendmal Gemachtes frisch zu gestalten (ich erinnere mich einer prächtigen Szene im zweiten Bilde, wo das Mädchen, der aus kommerziellen Rücksichten so ängstlich behütete Schatz der Familie, der Mutter den Fehltritt eingesteht: die Situation ist schablonenhaft bis zur Bühnenunmöglichkeit, doch bei Szomory wirkt es wie nie erschaut und nie gehört). Und in seinen Dialogen hämmert warmes Blut, das an Alexander Bródy erinnert. „Innozent“, ein internationales Stück von Arpad Pásztor, die Mär von einer kleinen männerbetörenden Bestie, hascht zu sehr nach Effekten des Milieus (das Werk wird, ähnlich wie „Hoffmanns Erzählungen“, von zwei Szenen eingerahmt, die in Masken spielen; der Schauplatz der übrigen ist Budapest und Nizza). Der erste Akt ist gut, auch sonst gibt es einige Feinheiten; doch im Grunde genommen handelt es sich um eine Skizzenreihe. Zwei andre Uraufführungen des Theaters hätten lieber unterbleiben sollen.

Beachtenswerte Neuheiten sah man im Ungarischen Theater, an der Bühne der jüngsten Schauspieler und der neuen Autoren. Emerich Diptai gab in seinem Lustspiel „Schlechtes Geld geht nicht verloren“ nur die Fragmente einer ländlichen Falschmünzskomödie. Aber seine Gestalten sind urwüchsig und waschecht, sein Dialog, auch wo er zu lang ist, charakteristisch und vielversprechend. Mit einer Komödie „Der Sohn seines Vaters“ debütierte Alexander Hevesi, der verdienstvolle Oberregisseur des Nationaltheaters, als Bühnenautor. Er wollte die Komödie der Vaterschaft gestalten und beleuchtete in einer detailreichen Handlung das Problem: Vater sein und als Vater gelten. Das ergötzliche Stück, dessen Gespräche sich mit einer musterhaften Dialektik ineinanderschlingeln, ist nur etwas zu ausführlich geraten. „Der Raubritter“ von Ludwig Biró war wohl die erfolgreichste heimische Novität dieses Theaterjahres. Der junge Abenteuerer wird von einer Adelsfamilie gedungen, um eine Heirat des betagten Seniors zu verhindern. Er hätte die Pflicht, die Braut des alten Grafen zu verführen, und tut weniger und mehr: denn er verliebt sich ernstlich in das Mädchen und wird sie heiraten. Und ein netter Anteil des gräßlichen Vermögens bleibt in seinen Händen. In den ersten zwei Akten ist das lange Stück vorzüglich aufgebaut. Die tausendfach beschämte gräßliche Sippe, das Mädchen, der Einbringling, der mit Hinweis auf die Beschäftigung der gräßlichen Altvordern von dem abligen Gelde strupellos erbeutet: es sind alles interessante Theaterfiguren, und sie werden zu den spannendsten Situationen aufgestellt. Der dritte Akt, eine Komödie für sich, klingt, dem Gesamteindruck nicht zum Vorteil, in eine burleske Stimmung aus.

Das Ungarische Theater gastierte Anfang Juni unter Ladislaus Beöthy's Leitung zehn Abende lang im Wiener Theater der Josefstadt.

Während dieser Zeit gab auf der Bühne des Ungarischen Theaters unser bestes Provinzenensemble: das des Kolozsvärer (Klausenburger) Nationaltheaters unter Führung des Direktorregisseurs Eugen Janovics Vorstellungen, die auf wirklich beträchtlichem Niveau standen.

*

Ein kurzes Dasein führte das Einaktertheater ‚Neue Bühne‘. Arthur Bárdos besorgte hier einige musterhafte Inszenierungen; auch neue Autoren kamen zu Wort. Das kleine Haus hätte eine Mission erfüllen können. Aber es lag zu weit draußen in der Vorstadt und mußte an den schlechten Tramwayverbindungen zugrundegehen. Budapest ist für ein Einaktertheater noch lange nicht reif.

Nîmes / von Hermann Sinsheimer

Nîmes ist wie eine Schatzkammer, in der römische Schätze deponiert sind; heute oder morgen können sie wieder abgeholt werden: das Amphitheater, der Tempel, die Bäder! Die neue Stadt steht blickeblank um diese Herrlichkeiten herum. Sie weiß nicht viel damit anzufangen. Sie fühlt sich am wohlsten, wo das Römische sie nicht stört, wo sie sich auf unwahrscheinlich breiten Trottoirs ausleben kann. Da trinkst du im Freien Kaffee und träumst zum blau dämmernden Himmel hinauf, aus dem der Abend wie ein Regen sanfter Dunkelheiten herniedergleitet. Plötzlich spannt sich vor dir eine weiße Leinwand auf, hundert und nochmals hundert Menschen drängen sich vor ihr, als ob sie das Schauspiel genießen wollten, wie das weiße Licht der Bogenlampen auf das hellere Weiß der Leinwand zittrige Brände wirft. Aber plötzlich klatst eine Inschrift auf und darnach rasen die Bilder eines Films über das weiße Tuch. Man genießt den Kientopp auf der Straße. Ein verwittertes, zahnloses Weib hockt ganz vorn und starrt zu dem Wunder auf; links und rechts von ihm drängen sich fünf oder sechs Enkel zusammen und hängen mit großen Augen an dem bunten Schauspiel. Sie werden von diesen Bildern träumen und mit ihnen groß werden. Eine neue, unersättlichere Phantasie wird in ihnen geboren . . . Sie werden für Geister und Wunder in den lebenden Bildern eine Attrappe gefunden haben. Sie glozen, als ob sie jedes einzelne der fieberhaft hurtigen Bilder in sich hineinschlingen wollten . . . Zehn Schritte weiter zeichnet sich in der Nacht der wundervolle römische Tempel, die Maison Carrée, wie ein unwirklicher Schatten ab. Die Schönheit seiner korinthischen Säulen, die fast entmaterialisierte Leichtigkeit seines Gebälkes, die Majestät seiner Vorhalle erscheinen wie ein Gespenst neben jenen Bildern, die Farbe und Körper, Bewegung und Seele aus dem Nichts nehmen und ins Nichts zergehen lassen.

Das Amphitheater auf der andern Seite setzt ihnen eine stärkere Realität entgegen. Ihm weichen sogar die Boulevards und ihre breiten Trottoirs in weitem Bogen aus. Es steht, wie ein unbezwingliches urzeitliches Ungeheuer, mitten unter den neuen Häusern und grinst sie aus hohlen Steinfenstern an. Seine aus dem Grauen ins Weißliche fließende Farbe erzwingt Ehrfurcht. Das Kolossalische der Umrisse verschlingt die kleinen Schönheiten der Säulenarchitekturen. Hat hier nicht auch eine am Uebermaß ihres Könnens, ihrer ideellen und materiellen Möglichkeiten krankende Zeit sich ein Denkmal gesetzt? Das moderne Nîmes hat sich längst im Innern angesiedelt, mit Stierkämpfen und Variétévorstellungen. Eine von diesen sah ich. Mitten in der Arena stand ein dünnes, wackliges Bühnchen, und darauf erschien der Herr Komiker und Jongleur, der Herr Sänger und Akrobat und auch einige Dämchen. Alle sahen aus wie komische Zwerge. Wenn von den Sitzreihen des Amphitheaters der Beifall auf sie niederprasselte, war man versucht zu glauben, er komme von ganz oben, vom blauen Himmel her, und werde die Leuten erdrücken. Und als die Gasflammen erloschen und auch hier die weiße Leinwand sich mit lebenden Bildern bemalte, da mußte das Auge von ihnen immer wieder abirren zu den grinsenden Steinfenstern und zu den kleinen Menschen, die oben auf der höchsten Terrasse wie im Himmel saßen. Und in der Pause stieg ich selbst hinauf, und es war zum Totlachen, als nun wieder der Herr Sänger ein Liedchen sang, der Herr Komiker ein Witzchen machte und der Herr Akrobat sich auf sein Köpfchen stellte. Alles war so harmlos, so menschlich klein, so ungewaltig. Und die lebenden Bilderchen zerriß der große Zwischenraum, und sie zuckten bloß wie farbige Fetzen durchs Dunkel. Als großes, unvergeßliches Schauspiel blieb nur das Bild des Theaters übrig.

*

An einem andern Abend besuchte ich zu Nîmes eine hochsommerliche Oper. Sie nächtigte in einem Gartentheater, durch das ein lieblicher Abendwind, ein letzter Seufzer des zur Ruhe gehenden Mistral, klang. Die Instrumente erzitterten nicht vor ihm, denn das Klavier war verschlossen, und ein andres Instrument war nicht da. Nur ein Duzend Notenpulte drängelten sich eifrig an die Bühne heran. Auf dem Vorhang stand zu lesen, wo man Femina-Corsets, Fleischwaren und Pianos auf Kredit haben könne. Hinter dem Vorhang wurde gehämmert, als ob ein Schloß ausgebaut werden sollte. Angekündigt waren die 'Glocken von Corneville'. Aber sie klangen lange nicht. In einem respektabel großen Guckloch des Vorhangs erschien von Zeit zu Zeit ein Auge nebst einer Nase und zählte die Gemeinde. Viertelstunde um Viertelstunde schwand dahin, und immer noch dauerte der Schloßbau und zählte das Auge die Nachzügler. Da begann einer im Parkett seinen Stod im Dreitakt auf die Erde zu stoßen. Das klang

gut. Die andern taten bezgleichen, und schließlich erdröhnte das Haus, und ich glaube: sogar ganz Nîmes, von einem Höllenlärm. Aber dieser Lärm hatte Disziplin. Man sah, daß es jeder ernst nahm mit seinem Part. Ob Stöcke auf die Erde gestoßen, Klappfische auf- und niedergeschneelt oder Schlüssel auf Holz geschlagen wurden — keiner klappte nach. Und ich gestehe, daß diese Disziplin des Lärms mich hinriß, mein Taschenmesser zu ergreifen und auf ein Notenpult, das vor mir stand (ich saß in der ersten Parkettreihe), begeistert loszuschlagen. Barte Frauenhände neben mir taten ein Gleiches. . . Es war ein starker Theatereindruck. Die hinter der Bühne wagten es denn auch nicht, zu stören, und ließen den Sturm austoben. Er währte wohl seine zehn Minuten und mehr. Dann wurde es stille, und ein Soldat schleuderte eine Bote gegen die Bühne, daß sogar die Nase, die gerade mit dem Auge im Guckloch erschienen war, sichtlich errötete. Gleich darauf ertönten drei würdige Schläge auf der Bühne, und die Femina-Corsets nebst Fleischwaren und Pianos auf Kredit schwangen sich in die Höhe. Aus der Versenkung war auch ein Klavierspieler erschienen, der aber in der Folge nicht viel zu tun hatte, weil die meisten Noten (auch die ungestrichenen) gestrichen waren.

Ein wackeres Ensemble stand oben, ein sicherlich in Ehren ergrautes, ein sicherlich in tausend Bühnenschlachten erprobtes. Da war, zum Beispiel, ein Spieltenor, der wußte, daß er diesen Namen rechtfertigen müsse. Er spielte ununterbrochen, sei es, daß er eine Choristin in die Wade kniff oder einem Choristen kurzerhand und ohne innere Nötigung eine gefalzene Ohrfeige gab. Alles nur um zu spielen! Er hatte den Erfolg des Abends. Uebrigens saß auch seine Braut im Parkett, die ihn öfters durch Zurufe ermunterte. Er warf ihr dafür Rußhände zu. Aber er hatte im Kampf um die Gunst des Publikums einen Rivalen. Das war einer, der bald Bariton, bald Tenor sang. Wie's ihm gerade seine künstlerische Inspiration eingab. Er hatte einen echten großen Schnurrbart und einen echten dicken Bauch und maß fast zwei Meter in der Höhe. Wenn er etwas zu singen hatte, trat er tapfer vor an die Rampe und sang es uns zu. Da ich, wie schon gesagt, in der ersten Reihe saß, mußte ich mich immer zurückbeugen, um nicht völlig im Schatten seiner Stimme, seines Bauches und seiner etwas länglichen Füße zu verschwinden. Er war als Mensch und als Künstler eine heroische Erscheinung. Die linke Hand tat er prinzipiell nicht vom Degenknäuf und die rechte nicht von seinem Herzen weg. Er war seiner Sache sicher. So oft er mehr als zehn Worte in einem Stück zu singen hatte, wurde geklatscht. Aber der Spieltenor hatte dafür die Lacher auf seiner Seite. Er kniff und ohrfeigte sogar, während der andre sang.

Gegen die beiden kam die Primadonna nicht auf. Sie war, obwohl zwar die Jüngste des Ensembles, sehr dünn, dazu sehr blond und

tränenfelig. Ueberdies versuchte sie einige Male, richtig zu singen, wofür sich der Spieltenor dadurch rächte, daß er sie lachen machte, während sie zu singen hatte. Dafür bekam er einen Extra-Applaus.

Nach dem ersten und zweiten Akt fand die erste und zweite Wiederholung des Konzerts im Parkett statt. Ein heiliger Ernst lag über dem Ensemble. Ich zerßlug nach dem zweiten Akt im Eifer den Perlmuttereinsatz an meinem Messer, klappete aber leider auch einige Male nach. Das zog mir manchen strafenden Blick zu, sogar das Auge im Guckloch heftete sich streng auf mich. Da bekam ich mit der Angst und trug meine künstlerischen Eindrücke unverzüglich nach Hause.

Gedichte / von Oskar Loerke

Das chinesische Puppentheater

1. Der Fliederaß

Mein Aug fällt zu — da flirrt es:
Schriftzeichen, ungewohnt,
Lack, bronzne Schiffslaternen,
Buchsb Baumgeschnitz und Seidenmond.

Ich starre in den Maitag,
Verwirrt. Die Schläfe klopft.
... Ich war in Dämmerälen,
Mit buntem Osten vollgestopft.

Mich bannten fette Götzen
Aus goldbelegtem Holz
Mit goldnem Zahn und Nabel,
Denn magisch quoll ihr träger Stolz.

Magie quoll um Buffolen,
Am rosenrot Gewürm,
Am Elefantentempel
Mit schwarzen Schnörkeln im Getümm.

Magie um heilge Tische,
An gelben Goldschmieds Hand,
Gezierte Königsnamen,
Schriftrollen aus dem Morgenland.

Ich sinke, schwül benommen,
Auf eine Bank zur Rast
Und hänge beherzt die Wirrsal
An einen blauen Fliederaß.

Der wiegt die bunten Welten,
Gibt ihnen Takt und Sinn,
Und melancholisch tanze
Ich selbst in ihren Masken hin.

Bin hundertfach gespalten
Und hundertfach doch ganz,
Ich grüße mich, begegne
Nur immer mir im Mummenschanz.

2. Der Traum

Ein Heer Marionetten
In Seide rot und blau
Bin ich. Wir tragen am grünen
Gesicht die goldne Augenbrau.

Sind seelenlos und töpfern,
Doch ziehn uns Fäden leiz,
So müssen wir trunken zuden
Nach der beseelten Menschenweis.

So einmal tief verloren
An fremde Menschengestalt,
Beginn ich leicht zu wirken
An ihren Werken mannigfalt.

Hier mal ich Porzellane
Mit fragenhaftem Band,
Dort zieh ich Blätter, Drachen,
Auf Rotgrund, den ich selbst erfand.

Hab Mandarinenstäbe
Mit seidner Troddelschnur,
Und zehn Provinzen Chinas
Erharren meine Sänften nur.

Prophetisch sprech ich schließlich,
Pupp in der Puppenschar:
„Wir kennen alles: Galgen,
Gebet, Brautbett und Totenbahr.

Drum, ob auch tausendjährig,
Fremdlinge überdies,
Wir können auch wohl spielen
Im silbernebligen Paris.

Wir Tänzer, blank in Seide,
Im Innern unerhell't,
Wir spüren, in unsern Gliedern
Schläft jede noch so fremde Welt.

Gibts andre Dichter, Götter,
Vielleicht im Abendland,
Die weisen Glieder wissen,
Sie haben alle von je gekannt.

Denn fremd ist nichts, was ewig,
Nur fremd manchmal sein Kleid,
Und uns soll nicht verwirren
Die formverwirrte Ewigkeit.

Aus Puppen hängt die Lösung
In einer Schnur von Bast
. . . Und manche Weisheit schaukelt
Am allerdünnsten Fliederast."

Da scholl's im Baum wie Richern.
Die Schalte, flohen sie?
Rotblaue Dolden tanzten
In langsamer Melancholie.

Aus Bruckners Musik

Ein großer Geist und seines Geistes Engel
Geht durch die Welt mit heißem Weihrauchsprenkel.
Der streut uns aus auf Wüsten oder Alm,
Da wachsen wir, jeder ein Wölkchen Qualm,
Das sich ein wenig wiegt und dann erstickt,
Drei oder vier Gewinde aufwärts schiebt.
Und diese Vulgen, die prophetisch wanken,
Sind unjres Geins erschöpfende Gedanken,
Nicht mehr als drei und vier, damit sie werden
Der Lebensseele mächtige Gebärden.
Der tiefste Ring gefüllt, doch dumpf und klein,
Der höchste blau und scheinend, leicht und rein.
O, wenigen Gedanken leben wir,
Wer hundert dachte, dacht nicht mehr als vier,
Wer tausend dachte, fand nicht mehr als drei,
Der alle denkt, dem fällt nur einer bei:
Gott weiß nur einen Stern und einen Baum,
Und einen Ozean und einen Raum,
Der Baum und Meer und Stern wie nichts verschlingt,
Als Wirbel Lebens aus sich selber dringt.

Laterna magica

Nun sag, wie ist das Abendgelb?
Als müßten zwei aus Osten,
Schwarzer König und Königin,
In das Gelbe reiten,
Ranke Arme breiten,
Ihre Lippen kosten,
Ihren Leib hochzeiten,
Und ganz eins zu werden
Aus Lieb und Liebe trachten — — —:
Doch Körper können nur schmachten,
Die Frachten der Seele schwerer befrachten;

Und je näher sie sich sehnen,
Immer klarer, wie ein Schrei,
Klingt der Segen: Zwei bleibt Zwei!

Doch die es sähen vom Straßensaum,
Däumlingin und Däumling,
Verhaft unterm roten Blütenbaum,
Träumlingin und Träumling,
Weh sein müßt es denen!

Aus einem Band ‚Wanderschaft‘, der bei C. Fischer in Berlin erscheint.

Büchners Flucht / von Robert Walser

In der und der geheimnisvollen Nacht, durchzuckt von der häßlichen und entsetzlichen Furcht, durch die Häsher der Polizei arretiert zu werden, entwischte Georg Büchner, der hellblitzende jugendliche Stern am Himmel der deutschen Dichtkunst, den Noheiten, Dummheiten und Gewalttätigkeiten des politischen Gaukelspiels. In der nervösen Eile, die ihn befeelte, um schleunigst fortzukommen, steckte er das Manuskript von ‚Dantons Tod‘ in die Tasche seines weit-schweifigen, kühn geschnittenen Studentenrodes, aus welcher es weißlich hervorblickte. Sturm und Drang fluteten, einem breiten königlichen Strom ähnlich, durch seine Seele; und eine vorher nie gekannte und geahnte Freude bemächtigte sich seines Wesens, als er, indem er mit raschen und großen Schritten auf der mondbeglänzten Landstraße dahinschritt, das weite Land offen vor sich daliegen sah, daß die Mitternacht mit ihren großherzigen, wohlhlustigen Armen umarmte. Deutschland lag sinnlich und natürlich vor ihm, und es fielen dem edlen Jüngling unwillkürlich einige alte schöne Volkslieder ein, deren Wortlaut und Melodie er laut vor sich hersang, als sei er ein unbefangener, munterer Schneider- oder Schustergeselle, befindlich auf nächtlicher Handwerkswanderung. Von Zeit zu Zeit griff er mit der schlanken feinen Hand nach dem dramatischen, nachmals berühmt gewordenen Kunstwerk in der Tasche, um sich zu überzeugen, daß es noch da sei. Und es war noch da, und ein fröhliches, lustsprudelndes Gewaltiges überkam und überrieselte ihn, daß er sich in der Freiheit befand, eben da er in das Kerkerloch des Tyrannen hatte wandern sollen. Schwarze, große, wildzerrissene Wolken verdeckten oft den Mond, als wollten sie ihn einkertern, oder als wollten sie ihn erdroffeln, aber stets wieder trat er, gleich einem schönen Kind mit neugierigen Augen, aus der Umfinsternung an die Hoheit und an die Freiheit hervor, Strahlen auf die stille Welt niederwerfend. Büchner hätte sich vor lauter wilder, süßer Flüchtlingslust auf die Knie an die Erde werfen und zu Gott beten mögen, doch er tat das in seinen Gedanken ab, und so schnell er laufen konnte lief er vorwärts, hinter sich das erlebte Gewaltige und vor sich das unbekannte, noch unerlebte Gewaltige, das ihm zu erleben bevorstand. So lief er, und Wind wehte ihm in das schöne Gesicht.

Der junge Urouet / von Hermann Koch

Urouet schrieb eine Epistel, die er einst an Marie Monfalquin gerichtet hatte, für die Marquise de Villeroy um, weil er augenblicklich so gar nicht imstande war, Geist zu sprühen. Die Feder wollte ihm aus der Hand fallen, so unlustig war er heute, heute am Tage der Aufführung seines ‚Dedipus‘. Mit einer letzten Anstrengung kratzte er seinen Namen und das eigener Gnade entsprungene, einen Geburtsfehler korrigierende Adelsprädikat: de Voltaire. De Voltaire — nun, das schien nicht allzu glücklich gewählt, aber jetzt mußte es schon dabei bleiben. Aufgeregt war er nicht, aber es hatte doch eine gewisse Bedeutung, zum ersten Mal von der Bühne des Théâtre français herab zum französischen Volk im allgemeinen und zur Herzogin du Maine im besondern zu sprechen. Er gähnte und sah mit Interesse zu, wie ein langer Jüngling im Spiegel ihm einen schwarzen, ovalen Mund zeigte. Er schloß diese Oeffnung zu einem horizontalen Strich und blickte sein Spiegelbild. Gut sah er nicht aus. Die kleinen schwarzen Augen waren rot umrandet, und eine kampfesfrohe, spitze Nase ragte aus einem bleichen, recht schmalen Gesicht empor. O diese infame Bastille! Ein Jahr ohne Verbesserungsaussichten in einem Schweinestall zu verbringen, war recht fürchterlich für einen Menschen von seinem Reinlichkeitsgefühl und seiner Empfindlichkeit in allerlei Dingen, die ihn fast veranlaßt hätte, knapp nach seiner Geburt, wegen der Erlebnisse vor und bei dieser Gelegenheit, jede Lebensabsicht aufzugeben. Und zudem war nur der Regent, war nur Philipp von Orléans schuld. Der hätte sicher bei der Anzahl vorrätiger Maitressen nicht auch seine eigene Tochter nötig gehabt, und zumindest hätte er seinem, Urouets, Winke, anstatt zurückzuwinken, folgen können.

Er war damals, als ihn die zwei Kerle verhafteten, recht wütend gewesen und hatte geradewegs den Drang gefühlt, sie hinauszuprügeln. Es war am frühen Morgen, als er noch gar nicht ausgeruht war von recht beschwerlichen Ausflügen nach Cythere. Er hatte sehr gut getan, sich dies rechtzeitig zu überlegen; denn angesichts der beiden hätte er, der bloß Geistesstarke, gar keine Chancen gehabt. Statt dessen mußte er seine Energie in Form eines Gezeters ausströmen lassen. Mit welcher Inbrunst hegte er damals den Wunsch: O, wäre doch dieser Spion, dieser Denunziant Beauregard ein Dichter, ein Künstler! Nur so hätte er Aussicht gehabt, ihn recht zu quälen und quälen zu können. Gegen diese eitle Gesellschaft hatte er Waffen zur Verfügung. In der Bastille mußte er auch noch ruhig sein, und da benötigte er seine fatalistische Definition, daß Denunzianten Naturereignisse sind, wie Gewitter mit darauffolgendem Katarrh. In Châtenay hatte er sich auch nicht erholen können — und nun erst die Dedipus-Mühen, der schreckliche Ausgang mit diesen fürchterlichen Komödiantentwesen. Er mußte

lächeln. Er tat dies auch und sah im Spiegel die Drapierung seiner höhnischen Mundfalten mit an. Diese Tiere wollten den ‚Oedipus‘ nicht spielen, wenn er nicht eine Liebeszene anstückelte. „Schmach über das französische Theater . . .“

Er kam natürlich der Aufforderung nach und zwar, nachdem er sich folgenden Monolog gehalten hatte: „Es ist richtig! Ich muß heulen und jammern, wenn das Volk gerührt sein will; ich muß lachen, grinsen und spotten, wenn es Lust hat, sich erheitern zu lassen; ich darf in keinem Falle die Rücksicht auf seine Sexualzentren vergessen. Denn nur wenn ich ihm nichts schuldig bleibe, bin ich unabhängig. Und schließlich: Im Konflikt zwischen dem Menschen als Individualität und als Gattungsteilchen muß immer die Individualität scheitern.“ So hatte er sich hingesezt, hatte die gewünschte Szene aus dem Daumen gesogen und angekleistert. Nun ging es. Künstlerisches Gewissen war ein Wort von Dummköpfen und für Dummköpfe. Kann einem Menschen daraus ein Vorwurf gemacht werden, daß er aus Höflichkeit oder aus Vorsicht vor einem Märtyrerschiedsal eine Wahrheit verschweigt oder corrigiert? Was er, Arouet de Voltaire, schrieb, war Kunst, was er trotz seiner schrieb, sicher größere Kunst. Oder es war überhaupt nicht sein Werk, und nie würde er unter ein solches seinen Namen setzen. Er hatte aus einer Lade ein paar Blätter gezogen, den Anfang seiner ‚Henriade‘, die er in der Bastille in den Homer gekritzelt hatte, und die das französische Nationalepos werden mußte. Er las einige Sätze, schüttelte das belockte Haupt, machte ein paar Striche und schob das Ganze in den Kasten. Dann erinnerte er sich des Briefes, versiegelte ihn und ergriff einen sich als Beschwerer nützlich machenden, massiven Dolch und warf ihn gegen die Türe. Bazin, sein Diener, erschien auf dieses Signal. Er möge den Brief und eine Sänfte besorgen! Da Bazins Eile seinen geheimen Wünschen nicht entsprach, schrie und quälte er ihm ein dissonanzreiches Tonstück ins Ohr. Dann lachte er ohne Uebergang, griff in die Tasche, um Geld hervorzuholen, und bat mit erhobenen Händen um eine Sänfte. Bazin aber sah sehr strenge aus, öffnete die Türe und schritt schweigend hinaus. Voltaire vollendete mit peinlichster Sorgfalt seine Toilette. Er besah sich im Spiegel und war ganz zufrieden. Nur beim Umschnallen des Degens stieg irgend eine Gedankenverbindung auf; denn er betrachtete mit ironischer Wehmut seine dünnen Beine. Dann warf er sich auf den Sessel und schloß die Augen.

Eine Stunde später war er im Theater, um der letzten Probe beizuwohnen. Er hatte sicher keine Ovationen erwartet, aber jedenfalls mehr Freundlichkeit. Alle Leute sahen ihn ja hier an, als könne man ihn für irgend ein entsetzliches Unglück verantwortlich machen. Und sie ließen es auch nicht an den Mienen genug sein. Mit leisen Reden wehrte man jede seiner Angaben und Meinungen ab, und immer

wieder waren sie bemüht, ihm zu zeigen, daß er im Wege stand. Gut! Eine halbe Stunde vor Beginn der Aufführung trat er auf eine junge Schauspielerin zu, klopfte freundlich ihre Wange und sagte ihr, sie müsse ihm ihre Rolle abtreten. Das Mädchen, das im Stück die Schleppe der Jokaste zu tragen hatte, war nicht erbaut, ließ sich aber hereden, und so konnte der junge Autor verkünden, daß er in seinem Drama die Rolle eines Pagen spielen werde. Weil man dies nicht einleuchtend fand, deklamierte er: „Ich, Mrouet de Voltaire, habe dieses Stück gedichtet und bin schon darum die Hauptperson des Tages. Die Worte, die ihr sprechen werdet, sind meine Worte, und die Gesten, die ihr agieren werdet, sind meine Gesten. Und weil ich der Gott in eurer Maschine bin, werde ich euch und denen da unten allgegenwärtig sein. Ich könnte wohl das Stück zurückziehen und mich vor dem Regenten rechtfertigen, wenn irgend jemand die Absicht haben sollte, mir diese meine Absicht zu verübeln . . .“ Man glaubte, um jede Verzögerung hintanzuhalten, willfahren zu müssen, und so konnte Voltaire, die Schleppe der Jokaste tragend, vor das Publikum, seine Gäste, treten. Aber hindern würde er es, daß dieses Pagentum als Symbol ge-
deutet werde.

Und alsbald sah er, wie die Akteure, ihn ohnmächtig verwünschend, seine tönenden Tiraden deklamierten, und wie das Volk, zerschmettert von der Wucht der tragischen Ereignisse, dasaß. Und unter ihnen die Herzogin von Berry, die zürnende Tochter Philipps von Orléans, die Herzogin von Maine, die Marquise de Villaroy und all die Höflinge, Priester, Dichter und Dichterlein. Und dort der alte, dicke Herr, sein Vater, der jahrelang gegen seine Poetasterei und seine juridische Aversion gewettert hatte und nun unendliche Rührung zur Schau trug und jedesmal sich erheben wollte, wenn man ihm, dem jungen Mrouet, Beifall tobte. Es war recht lustig. Und all das Tragische, das er in sechs langen Jahren zusammengetragen hatte, wurde ihm unsäglich komisch. Er begann zu versuchen, ob er nicht auch die Tragöden und Tragödinne zur Lustigkeit verführen könne. Er schnitt recht lächerliche Grimassen und trat den Griechinnen der Reihe nach auf die Schleppe und begleitete alle Passagen mit ironischen Gesten. Aber sie waren zu gewissenhaft . . . Nichts vermochte diese Puppen in ihrem Redefluß zu stören. Doch er setzte sein Untwesen fort. Bei denen, die den ‚Oedipus‘ kannten, erregte er Entsetzen. Eine Dame im Balkon — er kannte sie flüchtig als Marschallin von Villars — beugte sich indigniert zu ihrer Begleiterin, klopfte ihn an, als sie erfuhr, wer er sei und winkte ihm dann lächelnd zu . . . Noch eine . . . Recht so! Das Publikum aber blieb erschüttert: bis hinauf konnte er das atemlose Schweigen der Menge hören. Es war ein Erfolg! Und am Ende, als der Vorhang gefallen, rief er sich ein begeistertes: „Da capo, Voltaire!“ zu.

Rundschau

Das irische National-theater

Das irische Ensemble, das seinen ständigen Sitz in Dublin am Abbey-Theater hat, zeichnet sich vor der englischen Bühne durch den packenden Realismus seiner Darstellungen vorteilhaft aus. Höchst bemerkenswert scheint uns die Geschichte des Theaters. Es entstand vor wenigen Jahren durch ein Häuflein von Enthusiasten, die zum größern Teil Amateure waren. Nach und nach entwickelte sich aus diesen geringen Anfängen eine Schule, welcher eine Reihe begabter Autoren zu ungeahntem Aufblühen verhalfen. Heute gelten die Iren in London als willkommene Gäste, die dank den künstlerisch abgerundeten und literarisch hervorstechenden Neuaufführungen jedesmal berechtigtes Aufsehen erregen.

Sie bieten uns vor allem die Kunst der ‚Scholle‘. Ein frischer ‚Erdgeruch‘ geht von ihnen aus. Das spezifisch irische Leben weht uns aus ihren Darstellungen entgegen; Leiden und Freuden des unterjochten Volkes verkörpern sie; den Humor und die Melancholie ihrer unseligen Rasse bringen sie überzeugend zum Ausdruck. Und obgleich sie in jeder Faser national fühlen und sich daraus national gebärden, so appelliert das Rein-Menschliche, das Allgemein-Pathetische, Lächerliche, Satirische doch auch an unser Gefühl. Mit äußerster Einfachheit geben sie sich so, wie sie sind, und erzielen damit die stärk-

sten Wirkungen. Das keltische Temperament in ihnen, das kaum abwechselnd, sondern fast zu gleicher Zeit himmelhoch jauchzt und zu Tode betrübt ist, kann im selben Augenblick schallendes Gelächter wecken und zu Tränen erschütternd. Es gemahnt an einen blauen Apriltag, wo ein Schauer nach dem andern niedergeht. Im Gegensatz zur britischen Theaterkunst ordnet sich jeder Einzelne dem Ganzen unter: das Uebel des Starsystems ist bis jetzt unbekannt. Dadurch wird ein abgetöntes Zusammenspiel erreicht, das nur selten die richtige Wirkung verfehlt.

Freilich wäre das Theater der Iren ohne seine ‚bodenständigen‘ Dramatiker undenkbar. Diese Schule der Smaragdisel ist zwar noch blutjung — um so mehr überrascht ihre Reife und Mannigfaltigkeit. Sehnen wir uns nach reiner Poesie auf der Bühne, so finden wir sie in den Werken von Yeats, den ja Deutschland auch als Dichter kennt. In dem patriotischen Einakter ‚Kathleen ni Houlihan‘ und in der einaktigen Tragödie ‚Deirdre‘ hat unserm Empfinden nach die dramatische Muse von Yeats bisher ihr Schönstes geboten. Der Dichter, welcher zusammen mit Lady Gregory das Abbey-Theater leitet, erhielt im vergangenen Jahre eine Rente von der Regierung, die ihm Muße für sein Schaffen gewähren soll.

Diese Lady Gregory zählen wir zu den Besten der irischen Autorenschule. Ihre Werke zeich-

nen sich durch eine seltsame Verquickung von Romantik und Realismus aus; wenn sie aber noch so sehr in die Tiefen der Wirklichkeit gräbt, tragen ihre Schauspiele und Komödien stets den Glorienschein der Poesie. Bei aller Achtung vor ihren abendfüllenden Werken finden wir sie doch erst mit ihren Einaktern in ihrem eigentlichen Fahrwasser. Die Komödie 'Spreading the News' (Wie eine Neuigkeit verbreitet wird) liefert einen prächtigen Abklatsch irischen Lebens und verrät große Bühnengewandtheit. In dem Schauspiel 'The Rising of the Moon' (Der Aufgang des Mondes) zeigt uns Lady Gregory, wie das irische Nationalgefühl über das Gesetz triumphiert. Die Tragödie 'The Gaol Gate' (Am Gefängnistor), worin Mutter und Tochter erfahren, daß der Gatte und Bruder wegen eines patriotischen anti-englischen Mordes aufgeknüpft wurde, und zuerst in Wehklagen, dann in Jubel ausbrechen, gehört in ihrer knappen Fassung zu den ergreifendsten Stücken, die je auf der londoner Bühne zu sehen waren. Am besten kommt der köstlich würzige Humor Lady Gregorys in der echt irischen Komödie 'The Workhouse Ward' (Der Arbeitshaus-Kranke) zur Geltung. Hier haben wir es freilich mit einer gutmütigen, oft ganz harmlosen Satire zu tun.

Dagegen geißelt der vor nicht langer Zeit verstorbene J. M. Synge, wohl der Begabteste der neuen Schule, die Laster seiner Landsleute aufs blutigste. Eine bitterere Satire über das irische Volk als Synge's Komödie in drei Akten 'The Playboy of the Western World' (Der Spielknabe der Welt des Westens) ist wohl

kaum denkbar. Sie entschleiert die Nationallaster auf eine Art und Weise und behandelt sie mit einer Drastik, daß wir nicht erstaunt sein dürfen, wenn der 'Playboy' bei seiner Erstaufführung in Dublin einen Theaterstandal hervorrief und erst jüngst in New York zu einer Revolte führte. Aber trotz dieser blutigen Geißelung ist die Komödie von einer unwiderstehlich entzückenden Poesie. Ihr Naturalismus mag stellenweise auf die Nerven fallen, doch versöhnt uns dann wieder die erstaunliche Gestaltungskraft und Wahrheit in der Zeichnung der einzelnen Charaktere. Unter ibsenischem Einfluß steht der Einakter 'In the Shadow of the Glen' (Im Schatten der Waldschlucht) und von durchaus mystisch-symbolischer Wirkung sind die poetischen 'Riders to the Sea' (Der Ritt an die See). Die Vereinigung von romantischer Phantasie und greifbarem Realismus gibt fast allen Werken Synge's das Gepräge.

Wo immer die Iren bis jetzt gespielt haben: überall wurden sie, auch von den führenden künstlerischen Kreisen, mit Beifall überschüttet. Die gesamte londoner Presse beurteilt sie mit verständnisvollem Enthusiasmus und hofft, daß sie es mit der Zeit zu einem ständigen Theater in London bringen werden. Zweifellos werden sie binnen kurzem auch in Deutschland von sich reden machen.

Leon Schalit

Oper im Konzertsaal
Auch der mißmutigste Kritiker unseres heutigen Musiktreibens kann nicht leugnen, daß ein ehrliches Bemühen, in die verborgensten Tiefen der musikalischen Schönheit einzudringen, immer weitem Kreisen zum

Lebensbedürfnis geworden ist. Nichts spricht dafür mehr als die geradezu riesenhafte Nachfrage unsrer Zeit nach guten Klavierauszügen einer jeden Gattung, und wer auch nur die Neuerscheinungen des letzten und vorletzten Jahrzehnts überblickt, wird mit Genugthuung bemerkt haben, daß diese Nachfrage für unsre Verleger ein Ansporn gewesen ist, diesem in frühern Zeiten recht nachlässig behandelten „Kupferstich“ nach der farbigen Partitur seine heutige, gewiß noch immer verbesserungsbedürftige, aber doch schon vielen hohen Ansprüchen genügende Form zu geben. Wenn früher fast nur der Fachmusiker zu einem Konzert in der Partitur oder im Klavierauszug mitlas, so ist es heute ganz besonders bei Oratorienaufführungen unter musikverständigen Laien schon ziemlich allgemein geworden, mit dem Ohr der Musik und mit dem Auge ihrem Notenbild zu folgen, aus einem flüchtigen Genuß ein ernsthaftes Studium zu machen.

Nur für das genaue Studium der Oper ist der Dilettant auf sein Klavier angewiesen; selbst die Absicht, während einer Opernaufführung einmal die Augenweide an dem Bühnenbild dem Studium im Klavierauszug zum Opfer zu bringen, kann in dem verdunkelten Hause höchstens von den Enthusiasten ausgeführt werden, die sich auf dem Stehplatz unter das Licht der Sicherheitskerzen stellen — bei gewissen langersehnten Aufführungen übrigens ein heißumworbener Platz. Außerdem soll ja die szenische Opernaufführung gar nicht für das Studium in Betracht kommen. Nun ist es gewiß eine Ungeheuerlichkeit, bei einer Oper von Szene und Handlung

absehen zu wollen. Aber um die musikalische Seite ganz zu erfassen, um sie im Zusammenhang mit der Szene, um das Gesamtkunstwerk recht genießen zu lernen, ist einmal eine Herauslösung des rein Musikalischen ein dringendes Erfordernis. Dem Musiker ist hierzu genug Gelegenheit geboten durch Besuch von Proben. Doch wie kann der Musikfreund diesem für Meisterwerke unbedingt nötigen Studium nachgehen?

Die Wagnerabende in unsern populären Konzerten, die Wiedergabe von Bruchstücken aus „Parsifal“ dienen gewiß einem andern Zweck: sie sind vor allen Dingen die Zuflucht des weniger bemittelten Kunstfreundes. Ihre Wirkung haben sie jedoch in der angegebenen Wirkung ausgeübt: als rein musikalische Vorbereitung auf das Gesamtkunstwerk. Wir haben vom „Parsifal“ schon recht vollständige Konzertaufführungen erlebt — das Bühnenwerk als Oratorium. Man hat umgekehrt ja auch das Oratorium schon als Oper gegeben: Liszts „Heilige Elisabeth“, Mendelssohns „Elias“. Glucks „Orpheus“ und Eurhides ist seit langem eine beliebte Aufgabe für unsre Chorvereinigungen; „Fausts Verdammnis“ von Berlioz, ein Werk, das jetzt wieder, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß, auf der Bühne erscheint, wurde früher nie anders als im Konzertsaal gehört.

Es gilt, nur einen Schritt weiter zu wagen. Welch großer Gewinn wäre für die musikalische Kultur eine Konzertaufführung von „Figaros Hochzeit“ und von „Fidelio“! Warum immer nur Bruchstücke aus den „Meistersingern“ im Konzertsaal, warum nicht einmal — ich spreche es

ganz kaltblütig aus — die ganzen und ungefüzten ‚Meistersinger‘? Im Trubel der Bühne verhallt so manche Note ungehört: die schwierigen Meisterchöre, die Prügelsszene, das Quintett mußte ich einmal mitlesen.

Eine dankbare, kunstfreundliche und kunstfördernde Aufgabe ist zu lösen. In einer so großen Stadt wie Berlin, die sich auf ihr Musikwesen viel zugute tut, sollte es ein Leichtes sein, die erforderlichen Subskriptionen, ohne die kein Unternehmer zu finden sein würde, zusammenzubringen. Da es sich ja nur um Werke handelt, die fest im Repertoire stehen, wird mit ganz wenigen Proben der Mitwirkenden auszukommen sein, ein Punkt, der für die finanzielle Sicherung des Unternehmens von Bedeutung ist. Vielleicht gelingt es auch, eine vollständige Besetzung der Königlichen Oper zu einer Konzertoper zu gewinnen, womit viele Schwierigkeiten überwunden wären. Wer wagt es?

Franz Ziller

S a i s o n b e g i n n

Das Theater des Westens machte mit der ‚Schönen Helena‘ den Anfang. Die Presse wurde geladen, um ihr Urteil über einige Neubesetzungen abzugeben. Interessanter aber war die Veränderung, die mit dieser eigentümlichen ‚Schönen Helena‘ seit der Premiere vorgegangen ist. Damals verstimmte so ziemlich die ganze Aufführung. Es war ein peinlicher Irrtum, aus der alten Operette eine ausgewachsene metropoltheatralische Show-Posse zu machen. Reinhardt erschlug mit seinen ausgeflügelten Regieeffekten den lockern Geist der Burleske, setzte da ernsthafte

Mienen auf, wo schelmisch-frivole Grazie am Platz war, und verkalauerte den Dialog stillos und ungebührlich. Offenbach war vernichtet; und der schlechte Operetten-Kapellmeister Oskar Fried gab ihm mit arroganten und entstellenden Tempis den Rest.

Die Neueinstudierung segelt zwar noch immer unter Reinhardts Flagge. Aber so wenig die ‚Schöne Helena‘ des Winters von Offenbach war, ist die des Herbstes von Reinhardt. Der Grundirrtum ist natürlich nicht mehr auszurotten; immerhin gibt es jetzt eine sachliche Aufführung mit mehr Offenbach und mehr Musik, mit weniger Radau, weniger Dialog und weniger Extraspäßen. Charakteristisch für diese Aenderung sind zwei Hauptpunkte. Die Bettsszene des zweiten Aktes, die mit ihrer ungraziösen, aufdringlichen Eindringlichkeit abstieß (die aufrecht im Bett stehende Helena entschleiert sich, Paris wirft emphatisch seinen Gürtel von sich — knips: von der untern Bettleiste her wird dieses lebende Bild ‚magisch‘ beleuchtet!) bewegt sich jetzt in den Grenzen des künstlerischen Geschmacks und wirkt deshalb bedeutend stärker. Ferner hat man eingesehen, daß die Nacktkultur für die Hygiene des menschlichen Körpers zwar sehr förderlich ist, daß aber das grelle Bühnenlicht nicht dazu da ist, dem Theaterbesucher einen Anschauungsunterricht über die größern und kleinern Unarten der Natur zu geben. Demgemäß macht man nun mehr Gebrauch von der segensreichen Erfindung der Trikots.

In Marthe Privilix scheint eine routinierte Darstellerin gefunden

zu sein. Ihre Helena war weniger schön als amüſant: eine etwas antiquierte pariſer Kokotte mit verſchminktem Geſicht, die gelegentlich in apachaſche Bewegungen und wiener Vorſtadt-Dialekt verfällt. Die Beherrſchung der nicht leichten Geſangſpartie macht, trotz der nicht mehr jungen Stimme, auf ſpättere Leiſtungen geſpannt. Der Paris des neuen Mannes Baum kann ſich neben Kukner und Pfann ſehr wohl hören laſſen. Seine volle Tenorſtimme, die in der Oper geſchult zu ſein ſcheint, könnte er noch beſſer anwenden; er dürfte auch

das häufige Kokettieren mit dem Falſett unterlaſſen. Sonſt aber iſt er durchaus am Platze. Der große Sprung, den der noch ſehr junge Hermann Feiner vom Vogelhändler zum Menelaos tat, iſt an ſich erſtaunlich, aber nur teilweise geglückt. Er lieferte eine Kopie von Ballenberg, ohne deſſen nerventötende Uebertreibungen, aber auch ohne die tiefe Menſchlichkeit, die bei dem Wiener im letzten Akt tragikomisch aufblühte. Der neue Kapellmeiſter Redl hielt das Ganze mit ſtraffen Rhythmen und richtigen Tempis gut zuſammen. Fritz Jacobſohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Richard Wilde und Richard Wurmſeld: Die heilige Ehe, 1ſtſpl. (V D B).

Alois Wohlmut: Zwei Kronen, Märchenkomödie. (Drei-Masken-Verlag.)

Urnahmen

Arnold Bennett und Edward Knoblauch: Meilenſteine, Drei Akte. Wien, Burgth. (V D B).

Bernſtein-Sawerſth: Die ſteinerne Tafel, Schſpl. Dresden, Goethebund.

Max Dreher: Die Frau des Kommandeurs, Dreiaktiges Drama. Stuttgart, Hoſth.

Herbert Gulenberg: Belinde, Ein Liebesſtück in fünf Akten. Dresden, Hoſth.; Hannover, Deutſches Th.; Königsberg, Neues Schſplh.; Krefeld, Stadtth.; Leipzig, Stadtth.; Stuttgart, Hoſth. (Rowohlt).

Julius Karl Fiſcher: Haß, Drama. Berlin, Deutſches Schſplh. Hans Brand: Herzog Heinrichs Heimkehr, Drama. Dülſſeldorf, Schſplh. (Oeſterheld & Co.)

Georg Fuhs, Victor Léon und Leo Fall: Der Blumenfreund, Eine Spitzweg-Komödie. München, Künſtlerth.

Bernhard Lenz: Alte Sünder, 1ſtſpl. Leipzig, Schſplh.

Heinrich Mann: Die große Liebe, Drama. Berlin, Leſſingth.

Robert Sauter und Alfred Palm: Graf Pepi, Ein Luſtſpiel aus dem Jahre 1866. Berlin, 1ſtſplh. (Ahn & Simrock).

Carl Sternheim: Bürger Schipfel, Komödie. Berlin, Deutſches Th.

Uraufführungen

1) von deutſchen Werken
13. 7. Eugen Wranh: 's Weibertauschen, Vieraktige Bauernkomödie. Wien, Th. a. d. Wien.

4. 8. Fritz Friedmann-Frederich: Das große Loß, Dreiaktiger Schwank. Friedrichroda, Kurth.

12. 8. Fritz Friedmann-Frederich: Gemütsmenschen, Schwant. Nor-
derney, Kurth.

Carl Schüler: So lange
wir irren, Schauspiel aus dem
Richterleben. Magdeburg, Victoria-
theater.

15. 8. Rudolf Burghaller: Ar-
dinghella, Drama. Hertenstein,
Freilichtth.

16. 8. Lothar Schmidt: Die
Venus mit dem Papagei, Keine
erotische Komödie in drei Akten.
Düsseldorf, Schöplth.

17. 8. Jacques Burg und Ernst
Hulbschinsky: Villa Lohengrin,
Iststpl. Liebenstein, Kurth.

Leo Lenz: Die Stunde der
Erkenntnis, Dramatisches Finale.
Nürnberg, Harry-Walben-Ensemble.

Franz Schreier: Der
ferne Klang, Dreiaktige Oper
Dichtung vom Komponisten. Frank-
furt a. M., Opernhaus.

18. 8. Von Lehmann und Richard
Wurmfeld: Der Märchenturm,
Dreiaktiges Iststpl. Friedrichroda,
Kurth.

19. 8. Carl Erich Behrens: Der
Laumelbecher, Fünfaktiges Gesell-
schaftsdrama. Jlenzburg, Som-
merth.

2) von übersehten Werken
Alfred Capus: Unsre Jugend,
Iststpl. Wien, Deutsches Volksth.

3) in fremden Sprachen
Regiz Winge: Die Dame ohne
Frieden, Drama. Mailand, Olimpia.

Neue Bücher

Friedrich Schönnemann: Achim
von Arnims geistige Entwicklung
an seinem Drama 'Halle und
Jerusalem' erläutert. Leipzig, S.
Haessel. 269 S. M. 6.—.

Eugen Wolff: Faust und Luther,
Ein Beitrag zur Entstehung der
Faustdichtung. Halle, Max Nie-
meyer. 189 S. M. 5.—.

Dramen

Paul Schulze-Berghof: Fürst
Barbarus oder. Die Komödie der
Kultur, Ein Lustspiel in fünf Akten.

Leipzig, Otto Wilhelm Barth.
128 S. M. 2.—.

Curt Wigand: Basun, Dreiakti-
ger Schwant. Berlin, Curt Wigand.
162 S.

Zeitung und Zeitschriften

Max Adam: Der junge Rainz.
Masfen VIII, 1.

Oscar Vie: Fabelio. Merker III,
11, 13.

Otto Erich Deutsch: Anzengruber
und das wiener Harmonietheater.
Merker III, 14.

Carlo Droste: Die Riesen Jasolt
und Jasner und ihre hervorragend-
sten Darsteller. Bühne und Welt
XIV, 21/22.

Franz Dubisky: Operneffekte.
Bühne und Welt XIV, 21/22.

S. D. Gallwitz: Gegenwärtiges
und Zukünftiges bei Dalcroze. Gül-
denkammer II, 11.

Wilhelm Hegeler: Der junge
Rainz. Tag 189.

Theodor Heuß: Shakespeare und
der deutsche Geist. Hilfe XVIII, 34.

Martin Jacobi: Richard Wag-
ners Einfluß auf die Opernproduk-
tion der Gegenwart. Merker III, 13.

Hermann Kienzl: Die zwei Thea-
ter. Merker III, 13.

Josef Kohler: Parsifal und das
Autorrecht. Tag 199.

Hans Land: Maurice Maeter-
linck. Reclams Unibersum XXVIII,
47.

Alfred Mayer: Rita Sacchetto.
März VI, 33.

Alfred Moeller: Die künstlerische
Verwertung der Geistesstörungen
im Drama. Der neue Weg XLI,
32/33.

Ezard Nidden: Zur Soziologie
des Theaters. Kunstwart XXV, 23.

Robert Pelsch: Zur Psychologie
der Emilia Galotti. Zeitschrift für
den deutschen Unterricht XXVI, 8.

Willh Rath: Zur Kino-Frage.
Kunstwart XXV, 23.

Franz Rilkin: Oedipus und
Psychoanalyse. Wissen und Leben
V, 20.

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moriz Scheyer: Jules Massenot.
Zukunft XX, 47.

Paul Schlenker: Alfred von
Berger. Berl. Tagebl. 481.

Ludwig Gehring: Maurice Maeterlinck. Theater III, 24.

Richard Specht: Burgtheater-
Agonie. Merker III, 11.

Hans Wandoch: Schauspieler-
kritik. Merker III, 14.

Paul Schorlich: Jules Massenot.
Hilfe XVIII, 34.

Personalia

Neue Theaterleiter

Das wiesbadener Operettentheater erhält am ersten September in den Herren Fritz Schielein und Franz Lederbogen eine neue Direktion.

Engagements

Bochum (Stadtth.): Otto Felden-
holzlechner 1912/13.

Bremen (Stadtth.): C. Arnold
vom nürnbergischen Intimen Th.
1912/13.

Coln (Deutsches und Metropol-
Theater): Robert Garrison.

Elbing (Stadtth.): Knud Meyer
von Stockholm, Max Bud von
Bremen, Ilse Pagenstecher von
Würzburg, Frieda Gresselt von
Güstrow, Mattie Caesar von Berlin,
Walter Rieß von Aachen, Leo Weit
und Frau von Teplitz.

Essen (Stadtth.): Alice Tanner-
Wünsch 1912/14.

Frankfurt a. M. (Opernhaus):
Adolf Blome 1912/14.

— (Schpsh.): Lucie Lissi vom
dresdener Hofth.

Görlitz (Wilhelmth.): Elise Thieme.
Hertenstein (Freilichtth.): Minni
Ephra.

Königsberg i. Pr. (Neues Schau-
spielhaus): Heinz Rudolf von Ratto-
wik.

Konstanz (Stadtth.): Karl Wüsten-
hagen 1912/13.

Leipzig (Stadtth.): Walter Merz-
Lüdemann.

Bobz (Deutsches Th.): William
Pflüger und Gertrude Pflüger-West-
häuser von Helmstedt 1912/14.

Mannheim (Hofth.): Reinhard
Maur vom hesseldorfer Schauspiel-
haus.

Reval (Deutsches Th.): Kurt Rose
von Libau 1912/13.

Schmiedeberg (Kurth.): Carola
Engelhardt von Ratibor.

Stade (Zivilth.): Grete Wulff.

Stettin (Stadtth.): Kurt Berend
von Graudenz 1912/15.

Stralsund (Schauspielhaus): Ale-
xandra Stefanowicz vom Stadt-
theater Libau 1912/13.

Stolpmünde (Kurth.): L. Garry.
Thorn (Stadtth.): Fritz Steinig
1912/13.

Wien (Neue Wiener Bühne): He-
lene Fehdmer, Friedrich Kappeler,
Werner Loh, Robert Heinrich
Marr, Gertha Wolff.

Wiesbaden (Hofth.): Franz Eberth
vom hesseldorfer Schpsh.

Zittau i. S. (Stadtth.): Anny
Fischer, Leo von Babos vom Hof-
theater Sondershausen.

Todesfälle

Alfred Freiherr von Berger in
Wien. Geboren am 30. April 1853
in Wien. Direktor des Burg-
theaters.

Nachrichten

Das berliner Neue Theater wird
künftig „Montis Operettentheater“
heißen.

Der technische Leiter des Münche-
ner Künstlertheaters, Robert
Schleich, wird an das münchener
Hoftheater übertreten, wo er die
Stellung des kürzlich verstorbenen
Ingenieurs Grünwald übernimmt.

Der Dramaturg des Deutschen
Schauspielhauses in Hamburg, Pro-
fessor Milan Begovic, wurde als
Regisseur an die Neue Wiener
Bühne verpflichtet.

Der Musikschriftsteller Doktor
Reichel geht als Dramaturg ans
hesseldorfer Stadttheater.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 36

5. September 1912

Berg-Eyvind und sein Weib / von Johann Sigurjonsson

Dieses Schauspiel ist in der 'Schaubühne' am sechsten Juni 1912, nach einer kopenhagener Aufführung, von Egon Lange ausführlich besprochen worden. Der Inhalt ist, daß „das Schicksal zwei Menschen in einer steil aufsteigenden Linie zu immer größerer Einsamkeit führt, zu immer größerem Leiden“. Das Schauspiel erscheint, in der Uebersetzung von Alfons Fedor Cohn, nächstens bei Erich Reiß und wird in diesem Winter auch auf die deutsche Bühne gelangen. Hier folgt der letzte Akt.

Vierter Akt

Eine kleine Hütte in den Bergen. Zwei große mit Fell bedeckte Steine dienen als Stühle. Die niedrige Bettstatt ist auch mit Fell bedeckt. An der Wand hängen ein paar ärmliche Gerätschaften. An der Seite des Daches ist ein kleines schneedunkles Fenster. Auf einem Herd brennt ein schwaches Feuer. Draußen ist Schneesturm — ab und zu wird der Schnee durch das Rauchloch hereingewirbelt.

(Rari geht hin und her und schlägt die Arme zusammen. Halla sitzt schweigend da. Sie sind beide in Fell gekleidet)

Halla: Frierst du?

Rari: Ich weiß nicht.

Halla (steht auf und legt Reisig auf das Feuer)

Rari (nimmt einen Holzstab von der Wand und zählt): Ich brauchte die Einschnitte gar nicht zu zählen. Der siebente Tag ist es, daß der Schneesturm rast — ununterbrochen — und dabei sind wir über Ostern. Wie lange glaubst du, daß er noch anhalten kann?

Halla: Was hilft das, mich danach zu fragen!

Rari (hängt den Stab an die Wand): Wenn die Wände nicht so hart gefroren wären, hätte er die Hütte längst fortgerissen.

Halla: Einmal muß er ja aufhören.

Rari: Das sagst du. (Geht umher) Vier Jahre ist es nun seit dem fürchterlichen Sommer, da die Sonne rot und matt von Morgen bis Abend war. (Mit heimlichem Grauen) Vielleicht kommt

noch ein Sommer, in dem die Sonne überhaupt nicht mehr aufgeht.
— Es kann ja leicht vorkommen, weil wir es noch nicht erlebt haben.

Halla: Den Sommer da war die Sonne von Asche rot.

Rari: Ich könnte schon einen ganzen Sommer ohne Sonne leben, wenn wir nur Essen hätten. (Nimmt ein großes Messer in die Hand) Das hat eine ganze Ewigkeit kein Fleisch geschmeckt. (Seine Stimme wird wollüstig) Ich denke an einen Widder, den ich einmal geschlachtet habe; der konnte kaum vor Fett gehen. (Stellt sich vor Halla auf) Du hättest das Bauchfell sehn sollen — das war wie Hornfenster in weißen Einfassungen. Wenn der jetzt lebhaftig hier stünde, hättest du wohl noch die Kräfte, ihn an den Füßen festzuhalten?

Halla: Die hätte ich schon.

Rari: Wir müßten uns hüten, zu gierig zu werden. Wenn wir nur die beiden ersten Tage Maß halten könnten, nachher dürften wir soviel essen, wie wir Lust hätten. (Verschluckt Speichel) Hast du nicht einen Schafskleib gesehen, wenn er hängt und im Winde getrocknet wird? Sein Fleisch, das ist so zart wie bei einem jungen Mädchen. Ich habe Lust, ihn zu streicheln. Ich habe Lust, ihn anzubeißen.

Halla: Wir haben einander versprochen, nicht vom Essen zu sprechen.

Rari: Und wie, glaubst du, würde das Herz schmecken, rauchend warm vom Feuer? Ich könnte es mit einem großen Wissen schlucken. Ich könnte satt werden, wenn ich bloß warmes Fleisch riechen dürfte.

Halla: Ich werde krank, wenn du nicht aufhörst, vom Essen zu sprechen! Glaubst du, ich bin nicht ebenso hungrig wie du? Und ich schweige.

Rari: Ja, du schweigst. (Legt das Messer fort) Wenn ich deine Augen nicht sähe, würde ich glauben, du seist tot. Und du bist doch ein lebendiger Mensch, gerade so gut wie ich! Oder bist du es nicht?

Halla (schweigt)

Rari: Du bist vielleicht ein Götzenbild. Soll ich vor dir niederknien und dich um gutes Wetter bitten? Soll ich Feuer vor dir anzünden und deine Füße mit Blut färben? Was wünschst du?

Halla: Ich wünsche, daß ich in Frieden sitzen darf.

Rari: Du solltest ein Baum sein, dann dürftest du in Frieden verweilen. Warum wehklagst du nicht wie alles Lebendige, wenn es ihm schlecht geht? Du ahnst nicht, wie deine Ruhe mich peinigt. Selbst die Bäume wehklagen. Im Herbststurm wehklagen sie — sie schreien!

Halla: Ich würde schreien, wenn jemand da wäre, der meine Schreie hört!

Rari: Das ist mir gleichgültig, ob jemand meine Schreie hört oder nicht. Ich will aufschreien — ich will brüllen! (Brüllt)

Halla (steht auf): Schämst du dich nicht!

Rari (mit matter Stimme): So kann es nicht bleiben. Ich müßte schon längst gegangen sein. Ich hätte sofort gehen müssen, als wir kein Essen mehr hatten. Aber du glaubtest jeden Tag, daß den

nächsten schönes Wetter werden würde. Ich weiß, du sagtest das, um mich zu trösten, aber es war nicht recht.

Halla: Es hätte doch nichts geholfen, in den offenen Tod hinauszugehen.

Kari: Ich fürchte mich nicht, in die Irre zu gehen. Selbst wenn der Schneesturm noch so dunkel ist, ich finde den Weg. (Streckt die Hand in die Luft aus) Ich fühle die Richtung am Winde.

Halla: Du wärst erschöpft gewesen, ehe du den halben Weg erreicht hättest. Acht Meilen sind es bis zum nächsten Hof. Du bist doch auch nur ein Mensch.

Kari: Man kann viel, wenn es einem ans Leben geht. Und bin ich erst bis zu einem der Höfe gekommen, dann ist das Ganze geschafft. Das fetteste Schaf hätte ich mir ausgesucht; zwei hätte ich getötet, von dem einen so viel Fleisch genommen, um meinen Hunger unterwegs zu stillen, und das andre hätte ich dir nach Hause gebracht. (Triumphierend) Was!

Halla: Wenn du deiner so sicher bist, hättest du schon längst gegangen sein müssen.

Kari (erstarrt): Das sagst du?

Halla: Ja, das sage ich!

Kari: Nun magst du dich hüten. Du hast mich verlockt, zu bleiben — Tag für Tag. Du glaubtest und hofftest und lähmtest meine Ungeduld. Du spieltest deine Angst in mich hinein; du machtest mich feige. Wenn wir alle beide vor Hunger sterben, dann ist es deine Schuld — nur deine Schuld!

Halla: Meine Schuld ist es?

Kari: Sechzehn Jahre hast du in den Bergen gelebt und kennst sie nicht besser als ein Kind. Glaubst du vielleicht, der Schneesturm hat Mitleid? Willst du nicht die Tür aufmachen und zum Schneesturm sagen, du wünschst, er solle schweigen? Willst du das?

Halla: Du sagst, es ist meine Schuld, wenn wir verhungern. Wer war es denn, der gestohlen hat? War ich das?

Kari (steht einen Augenblick sprachlos): Du bist häßlich. Ich habe früher nie gesehen, wie häßlich du bist. Dein Gesicht erinnert mich an einen toten Pferdekopf. (Streckt die Arme aus) Darf ich nicht fühlen, ob dein Haar loder sitzt!

Halla: Du rührst mich nicht an!

Kari (läßt die Arme sinken, Schmerz kommt in seine Stimme): Ich glaubte, du wärst der einzige Mensch, der verstünde, daß ich nichts gegen das tun kann, was ich getan habe. Du hast auch gegen all das, was du getan hast, nichts tun können — und dennoch klagst du mich meiner Handlungen an!

Halla: Niemals früher habe ich dir deine Handlungen vorgeworfen, aber du hast die ganze Schuld auf mich gewälzt. Du warst nichts Manns genug, dein Teil der Schuld selbst zu tragen!

Kari: Und dann sagtest du das so böse. Es war mir, als schlägst du mich mit Steinen!

Halla: Meine Stimme war böser als deine!

Kari: Das steht dir auch an, mir Vortwürfe zu machen. Du hast mich selbst mehrmals aufgefordert, zu stehlen.

Halla: Seit wir geächtet sind, haben wir das Recht gehabt, zu stehlen; wir haben es aus Not getan, um unser Leben zu fristen.

Kari: Ich glaubte, ich hätte deine Vergebung erhalten, und nun hast du deine Beschuldigungen aufgespeichert, sechzehn Jahre hast du sie aufgespeichert — und sie sind weder von Rost noch von Motten angefressen worden.

Halla: Du darfst nicht zornig werden, Kari! Ich redete so in der Hitze.

Kari: Ich bin nicht zornig — aber das tat mir so weh. Ich glaubte, du würdest mein Fürsprecher oben vor dem großen Richter sein. Wenn du mir vergeben könntest, müßte Er es auch tun können.

Halla: Ich meinte es nicht schlimm. Ich sagte das nur, um mich selbst zu verteidigen.

Kari (seine Gedanken fortsetzend): In den Bergen gibt es Steine, die Blutzeichen von meinen Füßen haben; die sollst du alle sammeln und Ihm zeigen —

Halla: Willst du nicht weinen? Dann werde ich deine Tränen sammeln und sie dem großen Richter zeigen.

Kari: Spottest du?

Halla: Ja. Ich will dein Gewinsel nicht länger hören! — Jetzt setzen wir uns und sind still. (Setzt sich)

Kari: Mein Gewinsel soll dich nicht stören! (Nimmt Fellstrümpfe, die an der Wand hängen; setzt sich und bindet seine Schuhe auf)

Halla (beobachtet ihn mit Schweigen)

Kari (zieht den einen Fellstrumpf an)

Halla: Willst du gehn?

Kari: Ja.

Halla: Mich fragst du nicht, wie ich darüber denke?

Kari: Nein, diesmal frage ich dich nicht.

Halla (steht auf): Wenn du jetzt aus der Tür gehst, brauchst du nicht mehr an mich zu denken.

Kari: Ich kenne deine Stimme, wenn du zornig bist, aber du solltest mir dafür danken, daß ich in dieses Wetter hinausgehe.

Halla: Ja, du bist mutig! Du hast keine Hoffnung mehr, unser Leben zu fristen; du willst dich draußen in den Schnee legen, um zu sterben.

Kari: Glaub' es nur!

Halla (geht zu ihm hin): Ich bitte dich, laß' die Vortwürfe jetzt vergessen sein!

Kari: Nicht deswegen will ich gehn. Das Schlimmste, was geschehen kann, ist, daß ich im Schnee umkomme. Das ist besser, als hier zu sitzen.

Halla: Wenn die Müdigkeit dich wieder überwältigt, so wird sie fürchterlicher als je.

Kari: Ich habe keine Furcht, weder vor Sturm noch vor Schnee.

Halla: Ich zweifle nicht an deinem Mut; doch vor allen Dingen müssen wir vernünftig sein. Das Einzige, was uns übrig bleibt, ist, hier zu warten, bis das Wetter gut wird.

Kari: Deswegen kommt das Essen noch nicht zur Tür hereingeflogen.

Halla: Aber es kommen neue Möglichkeiten. Wir können Wurzeln ausgraben, um den ärgsten Hunger zu stillen. Wir können an den See gehen und fischen.

Kari: Aber der Schneesturm kann noch vier, fünf Tage anhalten, und dann sind wir vor Hunger tot.

Halla: Wie lange willst du also fortbleiben?

Kari: Höchstens zwei Tage!

Halla: Glaubst du wirklich selbst daran?

Kari: Du mußt bedenken, daß ich den Sturm gerade im Rücken habe, der trägt mich wie eine Feder — und ich bin leicht zu Fuß. (Lächelt) Jetzt drückt mich ja nicht. Der Rückweg wird schwerer, aber da habe ich ja Nahrung bekommen.

Halla: Und ich sollte zwei volle Tage hier warten ohne Essen und ohne zu wissen, ob du zurückkommst oder nicht? — Nein — du kannst dein Messer in die Wand stecken und das bitten, zu warten. Ich tu das nicht!

Kari: Jetzt fehlt dir der Mut!

Halla: Du kannst es nennen, wie du willst — ich tu es nicht. Außerdem weiß ich, wenn du jetzt gehst, so wird das dein letzter Gang.

Kari: Nach deinen Ahnungen sollte es schon längst Frühling sein.

Halla (geht zu ihm und berührt seine Schulter): Ich bitte dich darum, zu bleiben. Meinettwegen! Wir haben doch sechzehn Jahre zusammen gelebt. Wir wollen auch zusammen sterben!

Kari: Ich kenne dich, wie du deinen Willen verbirgst. Jetzt willst du, daß ich bleiben soll. Aber diesmal kommst du zu kurz.

Halla: Du warst glücklich über mich, als ich mit dir in die Berge floh. Du sagtest mir, daß ich der herrlichste Mensch auf Erden sei. Du trugst mich über die Ströme, bis ich stark genug war, sie selber zu durchwaten. Du setztest dein Leben aufs Spiel für alles, was mir Freude machen konnte! — Hast du das vergessen?

Kari: Nein, ich habe nichts vergessen!

Halla: All' die Nächte, die wir unter freiem Himmel geschlafen haben! War es nicht ein Segen, den Morgen über das Gesicht streichen zu fühlen und die Augen aufzuschlagen und in die blaue Luft hinauf zu sehen? Da küßtest du mich und sagtest mir, daß du mich liebtest!

Kari: Du machst meinen Entschluß nicht wanken!

Halla (wendet sich von ihm ab): Ich weiß, warum ich solche Angst habe, allein zu bleiben. Ich bin auch so weit entfernt von allem Lebenden, und hier ist keine Sonne und kein Fluß. (Wendet sich wieder zu ihm) Wenn wir fühlen, daß wir sterben müssen, verstopfst du den Rauchfang — ich fülle die Hütte mit Rauch und wir legen uns hin, Seite an Seite (berührt seine Hand) — dann nehme ich dich bei

der Hand und träume, daß wir zusammen in den Schneesturm hinausgehen.

A r i (barsch): Laß mich in Frieden!

H a l l a (in hilfloser Angst): Ich will dir sagen, was es wirklich ist — ich darf hier nicht allein bleiben.

A r i: Hast du Angst vor dem Dunkel?

H a l l a: Wenn du fort bist, das weiß ich, fange ich an zu lauschen — solange wir zu zweien sind, tue ich es nicht. — Ich weiß, was ich dann höre.

A r i: Was hörst du?

H a l l a: Ich höre das Brausen eines großen schweren Wasserfalls. — Ich höre mein Kind schreien. — Du gehst nicht von mir!

A r i (wendet sich von ihr fort): Du verstehst es, mir meinen Gang so schwer als möglich zu machen.

H a l l a: Ich verbiete dir zu gehen! Es ist unmenschlich, mich hier allein zu lassen. Wenn du jemals zurückkommst, findest du mich als ein wahnsinniges Tier wieder.

A r i: Nun ist es genug. Ich will dein Gewinsel nicht länger hören!

H a l l a: Du bist wie alle andern Menschen. Wenn du selbst etwas willst, dann hast du kein Herz! (Setzt sich schweigend)

A r i (macht seine Füße fertig und bindet sich einen Strick um den Leib): Wenn ich mich ordentlich schnüre, merke ich nicht, daß ich hungrig bin. (Zieht ein rauhes Fellwams an) Nun achte darauf, daß das Feuer nicht ausgeht! Ich werde dir noch etwas Reisig aus dem Holzstall bringen.

H a l l a (steht auf, ihre Stimme ist heiser): Du solltest mich lieber umbringen, bevor du gehst! (Entblößt ihre Brust) Du kannst mir dein Messer hier hinein stoßen. Ich will mich nicht rühren — ich will nicht schreien. (Schließt die Augen) Ich will denken, daß ich ein Kind säuge, und daß es mich in die Brust beißt.

A r i: Bist du toll geworden!

H a l l a: Du hast keinen Mut. Aber mich hier allein sitzen zu lassen, dazu hast du Mut. Eine elende Tranlampe würdest du auslöschen, bevor du gingst; du hättest nicht das Herz, sie im leeren Nichts brennen zu lassen! (Setzt sich)

A r i (steht eine Weile stumm): Ich habe viele böse Taten verschuldet, aber ich weiß nicht, daß ich auch grausam bin. Ich will es auch nicht zu dir sein. (Legt das Wams ab) Warten wir also miteinander, wie du es wünschst. Bist du nun zufriedener?

H a l l a: Ich weiß nicht. Ich kann nicht mehr Schmerz noch Freude empfinden. Ich glaube, ich möchte am liebsten allein sein.

A r i: Das meinst du selbst nicht!

H a l l a: Wenn du glaubst, daß es am vernünftigsten ist, du gehst, so tue es. Laß den alten Heuhaufen in Einsamkeit aufbrennen. Er mag dabei an jene Tage denken, da er als neugemähtes Gras in der Sonne lag.

A r i: Du sagst das so traurig. Ich glaubte, ich machte dir eine Freude damit, zu bleiben.

Halla (steht auf): Wenn du mich in deine Arme genommen hättest und mir gesagt, daß du mich liebtest, trotz all meiner Sündlichkeit und all meinem Elend, dann wäre ich voll Freude gewesen. Aber das tatest du nicht!

Kari: Du weißt doch, ich bleibe dir zu Liebe.

Halla: Bist du dessen auch sicher? Du hast vielleicht nur Angst, dich einer schlechten Handlung schuldig zu machen. Du hast gewiß mehr an den großen Richter gedacht, als an mich.

Kari: Ich bin einmal von Menschen verurteilt worden, darum denke ich so oft an das letzte und endgültige Urteil.

Halla: Und darum bemißt du deine Handlungen mir gegenüber, wie du glaubst, daß sie ein anderer, den du nicht kennst, sie beurteilen würde. Das will ich aber nicht! Ich will kein Gewissen zwischen uns beiden haben. Du sollst gegen mich sein, wie du selbst bist, gut oder schlecht. Zudem weißt du ja gar nicht, ob dein großer Richter mit dem zufrieden ist, was du gute Taten nennst. Er ist vielleicht gerade mit den bösen zufriedener. — Sieh' mich doch an! Zu deinem größten Feinde könntest du nicht grausamer sein. Warum habe ich meinen Hunger bekommen, wenn ich kein Essen habe, um ihn zu stillen? Ich habe nie gewünscht, geboren zu werden. Ich möchte alles andre als ein Mensch sein. Ich möchte lieber der Sand sein, der vernichtend durch die Einöde wirbelt, als ein Mensch. Wenn es einen Gott gibt, so ist er böse; aber es gibt keinen Gott!

Kari: Du redest dich nur immer mehr in deine Hitze hinein. Du solltest dich lieber vor deinem Gotte demütigen und ihn ansehen, dir und mir zu helfen. — Ohne ihn sind wir doch nur Staub und Asche!

Halla: Ich wünsche keine Barmherzigkeit mehr — aber du kannst ja um Hilfe rufen! (Spottend) Ich bin sicher, daß er dich erhören wird — wenn er nicht gerade damit zu tun hat, einen Gletscher zu lodern, daß er ins Tal stürzen, oder einem Vulkan den Schlund auszufüllen, daß er Feuer auswerfen kann! (Setzt sich)

Kari: Kein Wort mehr jetzt! Wir haben es schlimm genug, auch wenn du nicht noch neue Verwünschungen auf uns herabrußt.

Halla: Ich habe nur einen einzigen Wunsch, bevor ich mich sterben lege, nämlich den, irgendeine unerhörte Grausamkeit zu begehen. Ich möchte ein Schneesturz sein! Mitten in der Nacht möchte ich kommen. Freuen würde es mich, die Menschen halbnacht um ihr Leben laufen zu sehen — alte züchtige Jungfern mit Licht in den Hüften — selbstzufriedene Bauernweiber mit fettwadelndem Leibe. (Setzt sich, lacht unheimlich und andauernd)

Kari: Du bist zu einem Ungeheuer geworden. Ich habe Furcht vor dir. — Vor dem einzigen Menschen, den ich liebe, habe ich Furcht! (Geht in einen Winkel und findet dort eine alte Bibel, setzt sich und blättert darin, seine Hände zittern — liest) „Und es begab sich, daß er war an einem Ort und betete. Und da er aufgehört hatte, sprach seiner Jünger einer zu ihm: ‚Herr, lehre uns beten, wie auch Johannes seine Jünger lehrte.‘ Er aber sprach zu ihnen: ‚Wenn ihr betet, so sprecht: Unser Vater im Himmel, dein Name werde gehei-

liger. Dein Reich komme. Dein Wille geschehe auf Erden, wie im Himmel. (Schließt das Buch) Unser täglich Brot gib uns heute. Und vergib uns unsre Schuld, wie wir unsern Schuldigern vergeben. Und führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel. Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen." (Sie schweigen)

Halla (stützt die Ellbogen auf die Knie, verbirgt das Gesicht — weint still)

Rari (steht auf): Deine wilden Worte rächen sich.

Halla (weint fortwährend)

Rari (steht eine Weile stumm — geht zu ihr hin): Du mußt den Mut nicht verlieren. Wenn die Not am höchsten, ist die Hilfe am nächsten. Vielleicht legt sich der Sturm über Nacht.

Halla: Es ist so schlimm. (Bricht in ein schluchzendes Weinen aus)

Rari (kniet): Aber, liebste Halla. Bist du krank geworden?

Halla (abwehrend): Laß mich!

Rari (steht langsam auf): Ich möchte dich gern trösten, wenn es in meiner Macht stünde. (Schweige) Du bist immer stark gewesen. Ich glaubte, nichts könnte dir den Mut rauben.

Halla (blickt auf — das Weinen hat aufgehört — ihre Stimme ist ruhig und kalt): Du liebst mich nicht mehr. Du hast mich niemals geliebt.

Rari: Weinst du deshalb?

Halla: Ich habe das lange gewußt, aber ich wollte es nicht wissen. Ich fühlte es jeden Abend, wenn du heimkamst. Wenn du mich sahst, sehntest du dich nicht mehr nach mir. Wenn ich gestorben wäre, hättest du getrauert — nicht über mich — sondern darüber, daß du allein bliebest. Warum solltest du mich auch lieben? Hättest du mich geraubt und Tag für Tag in Angst darum gelebt, daß ich fortliefe, dann hättest du mich geliebt. Aber ich bin dir stets wie ein Schatten gefolgt. — Und du vermagst das nicht zu lieben, was du besitzt. So ist es nicht allein mit mir. Selbst deine Glaubensstärke gegen deinen Gott hast du nur, weil du ihn nicht erreichen kannst.

Rari: Dein Hunger redet jetzt und nicht du selbst.

Halla: Vorhin, als du von mir gehen wolltest, flehte ich dich an bei all den Erinnerungen, die dir teuer sein mußten. Es rührte dich nicht. Ich demütigte mich und gestand dir meine Angst. Ich demütigte mich so tief, daß ich mich mit einem bißchen Mitleid begnügt hätte — das wäre vielleicht noch der Widerschein deiner Liebe gewesen. Aber du hattest kein Mitleid. Du bleibst nur, weil dir um deine eigene Seele bangt.

Rari: Ich blieb auch deinetwegen.

Halla: Das glaubst du selbst nicht. Du würdest lieber sterben, als vor deinem Gotte eine schlechte Handlung begehen. Du hieltest die Rettung deiner Seele höher, als dein Leben. Aber ich habe keinen Gott, und ich habe niemals meine Seele und meine Liebe trennen

können. Du hättest das an meiner Stimme hören müssen, aber du hörtest es nicht.

A r i: Du vergißt, daß ich gehen wollte, um vielleicht unser Leben zu retten.

H a l l a (steht auf — ihre Augen sind groß und brennend): Warum nimmst du mich nicht mit? Du wolltest doch nicht, daß ich dich darum bäte?

A r i: Wenn ich allein gegangen wäre, hätte die Hoffnung bestanden, daß ich das Leben retten konnte — wenn wir zwei waren, gab es keine Möglichkeit für dich.

H a l l a: Ich träumte einmal von zwei Menschen. Deren einziges Gebot war ihre Liebe. Sie war für einander der Spiegel. Nichts konnte sich vor diesem Spiegel verbergen, deshalb wachten sie über ihre Taten. Als sie ein langes schönes Leben mit einander gelebt hatten, kamen sie in die äußerste Not. Der Hunger näherte sich dem feinen Netz, das die Zeit zwischen ihnen gewebt hatte, und wollte es zerreißen. Da sahen sie einander in die Augen und gingen zusammen hinaus in den Schneesturm, um zu sterben.

A r i: Es ist unsere Pflicht, das Leben solange wie möglich zu erhalten.

H a l l a: Warum sollte es das sein, wenn es einem selbst zur Qual und keinem zum Nutzen geworden ist?

A r i: Es ist Gottes Gebot.

H a l l a: Der Sturm schreibt viele Gebote in Sand. (Setzt sich) Wenn ich ermattet wäre, hättest du mich im Schnee zurücklassen können.

A r i: Du weißt, daß ich das nicht getan hätte.

H a l l a: Das wäre besser gewesen, als mich hier warten zu lassen — ich glaube auch nicht, daß der Tod so schwer ist — der Sturm trägt einen, bis man vor Müdigkeit umsinkt — und der Schnee deckt einen zu — (Stiert mit weitgeöffneten Augen vor sich hin)

A r i (schweigt einen Augenblick): Du bist bitter zu mir, weil es uns schlecht geht. Ich habe selbst oftmals gedacht, daß ich der Fluch deines Lebens gewesen bin. Wenn du mich niemals kennengelernt hättest, dann hättest du still und friedlich dahin gelebt. Du könntest jeden Sonntag zur Kirche reiten, wenn du wolltest. Du hättest als die schöne und reiche Witwe dageessen und all die jungen Männer hätten dich umschwärmt. Du hast es sicherlich oft bereut, daß du mit mir in die Berge geflüchtet bist.

H a l l a (schweigt)

A r i: Ich erinnere mich an dein Mahl. Wir waren die ganze Nacht zusammen auf der Jagd gewesen. Früh am Morgen standen wir am Rande der Hochebene und sahen hinab auf das bewohnte Land. Auf einzelnen Höfen war Feuer angezündet; der Rauch stand steil hoch in die blaue Luft — und die Flüsse strömten so still und sorglos durch die Wiesen. Da war es mir, als könnte ich Heimweh in deinen Augen sehen.

H a l l a (erwacht aus ihren Gedanken, ihre Stimme ist wieder ruhig und kalt): Wenn ich nur den Glauben an meine eigene Liebe bewahrt hätte. Aber ich liebe dich nicht mehr — und ich habe dich vielleicht überhaupt nie geliebt. Als ich Kind war, lebte ich mehr in

Träumen als in der Wirklichkeit. Ich flüchtete mit dir in die Berge. Ich glaubte selbst, ich tat das, weil ich dich liebte, aber es ist vielleicht nur die Lust nach einem großen seltenen Abenteuer gewesen. Später als die Tage schlimmer und einsamer wurden, war meine Liebe zu dir eine Hütte, wo ich Schutz suchte, wenn die Sorge über meine Handlungen über mich kam.

K a r i: Jetzt höre auf! Du beschmußt meine wie deine Liebe. Du sagst, es wäre nur Lust nach Abenteuern gewesen — (Seine Stimme wird voller Wehmut) Ich weiß es selbst, wie du gewesen bist! Kein Weib ist in seiner Liebe größer gewesen als du. — Wenn die Sonne auf den Gletscherrand scheint, bekommt er die schönsten Farben, selbst wenn er in Wirklichkeit nur aus farblosen Klüften und lehmigem Eis besteht. — Und deine Liebe ist die Sonne in meinem Leben gewesen. — Wenn ich fort war von dir und auch nur einen Tag, so sehnte ich mich danach, dich zu sehen. Ich sehnte mich danach, deine Stimme zu hören, so hilflos wie ich mich danach sehne, einen Bach rieseln zu hören, wenn ich von Durst fast umkomme. Bei jedem guten Fang dachte ich an dich und vergaß meine Müdigkeit. — Ich liebe dich und ich habe dich immer geliebt. Du darfst aber nicht das Unmögliche von einem Menschen verlangen!

H a l l a (steht auf): Ich friere! Willst du etwas Feuerung holen?

K a r i: Ja — ja. (Geht zur Tür, öffnet sie mit einem Spalt) Man kann nicht eine Hand vor Augen sehen. (Geht hinaus, schließt hinter sich)

H a l l a (geht zur Tür — lauscht — öffnet die Tür. Eine Schneewolke wirbelt herein — draußen wütet der Sturm vorbei. Sie sieht sich langsam in der Hütte um — tritt in die Türöffnung — beugt den Kopf ein wenig zurück und verschwindet in der Richtung, nach der der Sturm trägt. — Die Szene steht einen Augenblick leer)

K a r i (kommt beschneit, den Arm voll mit Reisig): Warum läßt du die Tür offen stehen? (Sieht, daß Halla fort ist — läßt das Reisig fallen — geht hastig hinaus — ruft): Halla! (Man hört seinen Ruf rings um die Hütte herum. Er kommt in die Tür, sieht hinein, schreit auf): Allmächtiger Gott! (Stürzt hinaus; man hört noch zwei zweifelte Rufe draußen — den letzten weiter fort und durch den Sturm gedämpft): Halla! Halla! (Der Schnee stiebt herein in die leere Hütte)

Vorhang

Gedichte / von Christian Morgenstern

Nächtliche Schlittenfahrt

Für ein Kinderbuch

Die Uhr schlägt zwölf.
Im Walde stehn zwei Wölfe.

Zwei Wölfe stehn im Walde.
Eine Schlittenpeitsche knallt.

Ein Schlitten kommt gefahren.
Die zwei Wölfe sträuben die Haare.

Fahr zu, Fuhrmann, fahr zu!
Sonst werden dir die Wölfe was tun!

Der Fuhrmann läßt die Zügel.
Das Pferd rast über den Hügel.

Den Hügel hinauf, den Hügel hinunter —
Dahinter die Wölfe mit roten Zungen —

Jetzt fährt er über den See:
Das Eis liegt tief im Schnee.

Das Eis kracht unter den Rufen.
Jetzt sind sie am andern Ufer.

Schon kann man das Forsthaus sehn.
Die zwei Wölfe bleiben stehn.

Der Förster winkt mit der Laterne.
Ueberm Wald stehn hunderttausend Sterne.

Der Förster klopft den Rappen —:
Nun kriegst du auch noch ein Schaff Hafer!

Ein Schaff gelben Hafer, und Ihr,
Herr Fuhrmann, einen Krug Bier!

Der Fuhrmann sitzt in der Halle.
Das Kößlein stampft im Stalle.

Dort steht eine Kuh mit ihrem Kalb.
Die Uhr schlägt zweieinhalb.

Ein Traum

Wir standen bei einander, liebes Mädchen,
und andre standen bei uns im Gespräch.
Da lehntest deinen Schlaf du leis an meinen,
(ich spüre noch die kurze, feine Wärme),
sekundenlang und ungewollt, als könntest
du meine Förmlichkeit nicht länger tragen.
Ich aber blieb im Traum, wie einst im Wachen,
besonnen . . . war auch nie im Wachen mir
dein Herz so nah, mein Herz so weh gewesen.

Saisonbeginn

Er ist nicht übel. Das Theater des Westens — „zwar ist's nur zur Hälfte abgebrannt, aber man muß Gott für alles danken,“ singt der Dichter Caliban, für den auch der Fall Salm ein Thema wäre. Oder soll man ernstlich klagen, daß aus einem ziel- und zwecklosen Schauspielhaus ein unzweideutiges Ausstattungs- und Operettentheater wird? Herrn Salms anständige Absichten in Ehren: er wäre lieber mit Schillers als mit Sauberts Hilfe seine Hypothekenzinsen schuldig geblieben und zog nur darum den Ritsch der Kunst vor, weil sonst schon drei Jahre früher seine Aktionäre mit brennenden Lampen und andern harten Gegenständen geschmissen hätten. Aber wenn Salms Herrschaft trotz diesem Opfer an Ueberzeugung nicht gerade lange gewährt hat, wird die Theatergeschichte gleichwohl seinen Namen verzeichnen müssen: weniger, weil er seine sechs Jahre dazu benutzt hat, eine geschmackvoll lustige Aufführung von Molières „Herrn von Pourceaugnac“ zustande zu bringen, als weil er in wahrhaft großzügiger Weise mit dem lächerlichen Prinzip gebrochen hat, daß Theaterkünstler jeder Art für ihre Leistungen entlohnt werden. An seinem Theater war nahezu grundsätzlich „Nichtbeteiligten der Eintritt verboten“. Die einzelnen Quadratmeter der Bühne wurden von den Liebhabern kleiner Schauspielerinnen ersteigert. Die Dummen schienen nicht alle zu werden. Was der Mann angestellt hat, um das Sprüchwort schließlich doch Lügen zu strafen, ist nicht aufgeklärt. Es wird so sein, daß eben auf die Dauer aus keinem Theater ein Auktionslokal zu machen ist; daß aber ein Theater zum Auktionslokal werden muß, sobald es nicht irgend einem Bedürfnis abhilft. Dieses Bedürfnis braucht gar nicht drängend gewesen zu sein, ja, es braucht gar nicht bestanden zu haben, denn man kann Bedürfnisse bekanntlich entdecken und sogar erfinden. Aber daß für die Begründung eines Theaters das Bedürfnis smarterer Unternehmer, einen Bauplatz möglichst vorteilhaft loszuschlagen, ein zureichender Anlaß ist: so ungesund ist die Theaterstadt Berlin, die in den letzten zehn Jahren leider viel von ihrer Gesundheit eingebüßt hat, auch heute noch nicht. Und dieses Neue Schauspielhaus war gänzlich überflüssig. Es gab die Unterhaltungsstücke, die überall willkommen sind, nicht immer unterhaltsam; und es gab die klassischen Dramen, die vom Hoftheater im alten, von Reinhardt im neuen und vom Schillertheater im billigen Stil gegeben werden, stilllos und teuer. Herr Salm, der für größere Stadttheater ein verwendbarer Regisseur

wäre, wollte in Berlin den Direktor spielen und hatte weder Persönlichkeit noch Programm. Dafür ist er nun, als Direktor, tot.

*

Die Lücke, die Herr Salm nicht gelassen hat, möchte Herr Adolf Lang ausfüllen, dem selbst dazu die Fähigkeiten fehlen. So entschieden nach einer ersten Vorstellung abzuurteilen, wäre übertrieben hart, wenn diese Vorstellung wirklich die erste, und wenn sie bloß an und für sich jämmerlich gewesen wäre. Aber Herr Lang hat bereits durch die Inszenierung von Strindbergs 'Scheiterhaufen' bewiesen, daß er nichts kann; und er hat die Vorbereitungen zu seinem Unternehmen dermaßen aufreizend betrieben, hat sich mit diesem Unternehmen seit Monaten dermaßen tastlos aufgedrängt, daß er den Anspruch jedes Anfängers auf eine gelinde Behandlung verwirkt hat. Wie die Dinge stehen, führt der Weg des Deutschen Schauspielhauses entweder zu einem schädigen Reißer oder zu einer saftigen Pleite; und da ich Herrn Lang weder auf diesem längern noch auf jenem kürzern Wege zu begleiten gedenke, so will ich gleich gründliche Arbeit tun.

Aber ist denn Herr Lang allein verantwortlich? „Egmont. Von Goethe. In Szene gesetzt von Hermann Kotter. Regie: Adolf Lang.“ Bisher war es die Aufgabe des Regisseurs, ein Stück in Szene zu setzen. Hier ist man in kummervollem Zweifel, ob Kotter den Lang oder Lang den Kotter gehindert hat, von 'Egmont' eine Anschauung zu vermitteln, die in Larnapol angenehm befremdet hätte. Sicher ist nur, daß beide Herrn Alfred Roller lahmgelegt haben. Hätte der Bettel verschwiegen, daß das Trauerspiel von ihm „dekorativ und kostümlisch (kostümlisch!) ausgestaltet“ worden sei, so wäre kein Zuschauer darauf gekommen, daß die beiden Dilettanten das nicht allein fertig gekriegt haben sollten: eine Freilustszene wie das Armbrustschießen in ein enges, dunkles Zelt zu pressen; das Zimmer der Regentin mit einem genuener Samt von unerträglich augenbeizendem Rot zu versehen; 'Straße in Brüssel' und 'Platz in Brüssel' zu einem öden Bild ohne ein Stück Himmel, aber auch ohne historische und künstlerische Physiognomie zu verschmelzen. Wem nicht durch die Versuche Brahms und anderer phantasieloßer Theaterleute längst klar geworden war, daß selbst Talente wie Roller ohne Genies wie Mahler und Reinhardt ohnmächtig sind: der hatte die Strafe verdient, eine so einfache Wissenschaft mit der Eröffnungsvorstellung des Deutschen Schauspielhauses und sechs und einer halben Mark zu erkaufen.

Für diese Summe erhielt er Volkskassen, die das Theater von Larnapol gegen Naturalien liefert, und die sich an der Weidenammer

Brücke künftig gegen einen Bon von achtzig Pfennigen abwideln werden. Man begehrte nimmer und nimmer zu schauen, was die Tradition der Komischen Oper bedeckte mit Nacht und Grauen. Leider lichtete sich die Finsternis manchmal bis zur Dämmerung, und dann sah man ein Häuflein Statisten, die schon viel früher ratlos und verschüchtert waren, als sie bei Goethe dazu verpflichtet sind. Wenn unter diese Menge Egmont tritt, so kommt er „wie ein Engel des Himmels“. Hier war er auf einmal unter ihr, hob sich kaum von ihr ab und ließ sie schläfrig zurück. In den Zimmern schoben sich kleinere Ansammlungen ängstlich durch Vorhänge und traten einander auf die Hacken, gediehen aber zu voller Komik doch nur, wofern sie zu sprechen hatten. Silva und Gomez wirkten wie Mustnader, und Richard und Machiavell. . . . Nun, vielleicht hat Herr Lang das Glück, daß auch sein Theater abbrennt.

Das wäre besonders den paar guten Schauspielern zu wünschen, die ihr Unstern für Tage, Wochen oder Monate ins Deutsche Schauspielhaus gesprengt hat. Die Bildung eines neuen Ensembles nämlich hat sich diese Wigblattdirektion so gedacht, daß man überallher möglichst unzusammengehörige Darsteller engagiert oder pumpt und jedem von ihnen die ungeeignetste Rolle zuweist. Halbwegs gestaltet wurden nur Ruyssum und Zetter. Margarete war — Frau Fehdmer, der man überdies, um ihren Typus auch in sich zu verfälschen, eine schwarze Perücke aufgestülpt hatte. Herr Abel, der ein Vanjen, und Herr Efert, der ein Braadenburg wäre, hatten die Rollen getauscht und erreichten damit, daß man sie beide kaum bemerkte. Keine bloße Wiederholung dieses Fehlers, sondern eine groteske Steigerung war es, daß Herr Hartau, der ein Alba, und Herr Nissen, der ein Dranien wäre, ebenfalls auf den verkehrten Platz gestellt waren. Herr Hartau versagte ganz, und Herr Nissen, wie außerlesen für den „hohläugigen Toledaner mit dem tiefen Feuerblick“, sah aus, wie ein Hermann Bahr, der sich die Nase des Großen Kurfürsten geklebt hat, und spielte wie ein talentlos gewordener Molenaar. Raghler wäre Dranien, Alba, Ferdinand, Braadenburg, sogar Vanjen — alles, nur nicht Egmont. Darum mußte er hier den Egmont ‚machen‘ — dieser spröde Schweiger, dieser farge, grüblerische, bewölkte Asket Goethes „wohlwollendes, offenes, sinnliches, fröhliches Weltkind“. Und Glärchen, „auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen und ein niederländisches Mädchen“, kam durch Fräulein Somary um ihre unvergleichlichen Lieder und zu Ton und Wesen einer affektierten kleinen wiener Jüdin unsres Jahres 1912. Als das arme

Ding durch den Aufruf an ihr Volk dieses, sich und mich zu Tode ermattet und ihren Fritz Bradenburg wimmernd gefragt hatte, ob er wisse, wo ihre Heimat sei — da schien es mir unratsam, mich der meinen länger vorzuentshalten. Angelangt, kroch ich in die belletristische Abteilung meiner Bibliothek und holte Schnitzlers „Weg ins Freie“ hervor, um den nächsten Absatz verfassen zu können.

Schnitzlers Roman ist, unbeschadet seines künstlerischen Wertes, ein Schlüsseltoman. Wer den Kreis des Dichters auch nur flüchtig kennt, entdeckt auf den ersten Blick zu fast jeder Figur das Modell. Zu einer Figur hat, im Caféhaus, Herr Lang Modell gegessen. Er wird Winternitz genannt, ist „ein sehr junger, bartloser, grünlich blasser Mensch, in Smoking mit Samtkragen, aber mit einer Hemdbluse von zweifelhafter Reinheit . . . und nicht sehr gepflegten Händen“ und liest einen Zyklus von Liebesgedichten vor. Der letzte Vers jeder Strophe des letzten Gedichts beginnt mit einem „Hei“, und der letzte Vers der letzten Strophe lautet: „Hei, so jag' ich durch die Welt“. Der skeptische Zuhörer weigert sich, dieses „Hei“ für ehrlich empfunden zu halten. „Alles übrige“, spricht er zu Herrn Winternitz, „glaub ich Ihnen. Ich glaube Ihnen, daß Sie ein fünfzehnjähriges Mädchen verführen, daß Sie sich benehmen wie ein ausgepochter Don Juan, daß Sie das arme Geschöpf in der furchtbarsten Weise verderben, daß es Sie mit einem Clown betrügt, daß Sie die Geliebte, ja, sich selber umbringen wollen, daß Ihnen die Geschichte schließlich egal wird, daß Sie durch die Welt reisen oder sogar jagen, meinetwegen bis Australien — ja, das alles glaub ich Ihnen. Aber daß Sie der Mensch sind, „Hei“ zu rufen: das, lieber Winternitz, das ist einfach ein Schwindel.“ Winternitz verspricht, das „Gedicht zu ändern, sich überhaupt weiter zu entwickeln und an seiner inneren Reinigung zu arbeiten“, und erklärt, „daß er sich irgendeinmal bis zu jener inneren Freiheit durchzuringen hoffe, die ihm gestatten würde, „Hei“ zu rufen.“ Vielleicht ist Herr Lang selber überrascht, wie schnell er sich „entwickelt“ hat. Vielleicht hat er vor seiner Eröffnungsvorstellung ein paarmal „Hei“ gerufen. Vielleicht sind heute und bis auf weiteres seine Hemdbluse von unzweifelhafter Reinheit und seine Hände gewaschen. Und vielleicht kommt in dieser Zeit jener skeptische Zuhörer, der ja noch existiert, aber kaum mehr ins Caféhaus geht, nach Berlin und besieht sich dieses Deutsche Schauspielhaus. Es ist nicht sicher, daß er dann wieder mit Herrn Lang ein Gespräch hat. Doch hat er eins, so wird es mit den Worten schließen: „ . . . ja, das alles glaub ich Ihnen. Aber daß Sie der Mensch sind, jemals ein Theater zu leiten: das, lieber Lang, das ist einfach ein Schwindel.“

Wort und Bühne / von Theodor Lessing

„Worte reden, Worte lügen —
Nur das Lieb ergreift die Seele.“

Man erlaube mir, einige Randglossen zu machen zu einem Aufsatz der vorigen Nummer: „Die Axiome über das Drama und Shakespeare“ von Max Brod.

Wenn ein steiflebener Doctrinär schlechte Gedichte und Theaterstücke schreibt (wie es zuweilen wohl geschehen mag), so soll man ihn ungestört gewähren lassen. Doch wenn ein reicher, liebenswerter Liebermund konfus grobdrähtige Theoreme der Menschheit kündet, dann tut not, daß opponiert werde: Theaterästhetik, dies Neuland für sachliche Erkenntnisse, kann durch Willkür-Raisonnement und A-propos-Reflexion subjektiver Einfälle (und seien sie noch so ‚feinsinnig‘ und ‚geistreich‘) nur verkannt und verwirrt werden.

1. Alle Theaterfreunde (Theoretiker wie Regisseure) wollen seit Generationen eine Brücke bauen über die alte Kluft: Sie Wort — die geschauten Spiel. Die alte Garde, vor allem die Schule der Debrient, erzog dem Theater ‚berühmte Sprecher‘ (Possart ist ein berühmter Sprecher), und mit Recht klagen heute die Kenner, welche die bekannte gute alte Zeit des Theaters noch miterlebten, daß niemand mehr schöne Verse sprechen und dramatische Gedichte als Wortkunstwerke darlegen könne. Die junge Garde dagegen zerstört mit ebensolchem Recht die Tradition: Wort- und Sprachstudien vor dem geschauten Spiel anstellen zu lassen, und die Bühne als Podium für agierte Deklamationen zu benützen. Auf Shakespeare aber berufen sich mit Vorliebe beide Parteien.

2. Sie können das billig! Denn auf der Bühne Shakespeares war der Konflikt noch nicht akut, der viel später mit steigender Verbreitung des gedruckten Buches, mit schrofferer Abtrennung nur hörbarer von den sichtbar zu machenden Künsten, mit zunehmender Vergeistigung und Entsinnlichung des Typus ‚Dramatiker‘ die Bühnenkünste zu gefährden begann.

Max Brod nun schreibt: „Ich habe seit langer Zeit ein eigenes Studium daraus gemacht, mit welcher Kunst Shakespeare die Dialoge und alle Szenen zu wenden weiß, um immer wieder auf das entscheidend Körperliche die Rede zu bringen. Er wird nicht müde, von Narben, kleinen Warzen, von nistenden Schwalben, Rauch, von einer Flöte und andern Versatzstücken sprechen zu lassen, in den verschiedensten Situationen, Beleuchtungen . . . Und so ist natürlich auch die unsterblich romantische Landschaft des Urdennerwaldes niemals den Kulissen anvertraut, sondern jedes Wort des süßen Lustspiels erzählt von ihm und baut ihn auf!“

Ähnliche Bemerkungen hat bisher noch jeder gemacht, der jemals ein Stück Shakespeares inszenierte, inszenieren sah oder über seine

Ingenieurung nachdachte. Das „Zur-Made-Bringen“ konkreter Gegenstände fungiert zu Shakespeares Zeit in demselben Maße, wie man diese Gegenstände nicht vor Augen hatte. Für Lauch, Narben, nistende Schwalben, Warzen und den Urdennerwald mußte durch das Ohr die Bühne erbaut werden, und der unerhörte Reichtum an geistreichen Tropen und oft rein dialektischem Wortvergnügen, das man an Shakespeare findet, konnte nur vor einem Publikum bestehen, dessen Aufmerksamkeit durch Sinnenkünste des Maschinenmeisters recht wenig okkupiert war.

Wir müssen Shakespeare und jeden Dramendichter aus dem Theater seiner Tage und das Theater aus der Gesamtseele zuschauender Menschen erklären, sonst kommen wir billig zu so urstiefen Aufstellungen wie dieser Max Brods: Es gäbe zwei Hauptklassen von Dramen. Bei der einen (Typus Shakespeare) werde mit sichtbaren Gegenständen „herumhanliert“, über die zugleich gesprochen wird; bei der andern (Typus Hebbel) stünden die Leute mit unbeschäftigten Händen auf der Bühne und — redeten. Armer Hebbel!

3. Lassen wir nun den alleinseligmachenden Shakespeare und beschäftigen wir die nackte Doktrin Max Brods. Seine Philosophistik von den „Axiomen des Dramas“ bietet im wesentlichen nichts als die folgenden zwei Aufstellungen:

1. Das Wort fungiert auf dem Theater „isolierend“. „Durch, daß der Dichter von einigen Dingen, die auf der Bühne zu sehen sind, sprechen läßt, hebt er diese Dinge aus den tausend Einzelheiten des Bühnenbildes heraus.“

2. Wenn das isolierende Wort dem Zuschauer den Anweis gibt, worauf er seine Aufmerksamkeit zu lenken habe, so muß die Realität auf das Wort zurückwirken. Das Gesprochene wird alsbald auch getan. Es entsteht eine „sonderbare Wechselwirkung“. Ein „Einzwerden von Wort und Tatsache“, welches Herr Brod „iszenischen Einsfall“ nennt.

Wunderlicher Rummelmuddel! Dergleichen entsteht, wenn sogenannte kluge Köpfe über die Kunst reflektieren; statt daß führende Menschen sich das Wesentliche eines Kunstgebiets bewußt zu machen vermögen.

4. Zu 1. Die erste Aufstellung Max Brods (muß ich das irgendwem erst sagen?) ist die entseßlichste Wissentwahrheit. Auch im täglichen Leben reizen uns Milliarden wahrnehmbare Eindrücke, und wenn uns aus Milliarden Reizen in jedem Augenblick nur etwas ganz Bestimmtes zu Bewußtsein kommt, so fungiert das Wort unsrer Gespräche richtunggebend. Und ganz dasselbe tut jeder Gestus, jede Körperbewegung, jeder Ausdrucksakt! Das ist so richtig, wie daß es naß wird, falls es regnet. . . Für Theater und Drama aber sind solche Wahrheiten höchst gleichgültig. Denn es gilt, ihr Spezifisches zu er-

fassen — und nicht Eigenheiten, die sie mit jeder Art Menschenrede gemein haben.

Zu 2. Daß zu dem gesprochenen Wort auf der Bühne eine erläuternde Aktion signifikatorisch hinzukommt, daß es eine ‚Wechselwirkung‘ zwischen Sprechen und Tun im Drama oder beim Schauspielen gibt: das ist für die Theaterkunst genau so unwahr, wie für Menschenverstehen und Menschenrede des täglichen Lebens. Denn nie und nirgends außer im ausdrücklich dozierenden Vortrag fungiert gesprochene Rede deiktisch. Und wo sie es tut, da ist diese hinweisende Funktion nur eine Nebenfunktion der Sprache, die sich abhebt von einem Untergrund ganz andersartigen Sprachlebens. Der Schauspieler aber weist von allen Menschen just am wenigsten auf Erlebnis und Geschehnis hin. Das ganze Erlebnis und Geschehnis vermittelt sich bereits mit und in dem Worte und nicht etwa nur durch den ‚Sinn‘ eines Wortes, sondern durch sein Tempo, seine Agogik, seine Modulationen, seinen Rhythmus. Das alles liegt in jeder Rede, handle es sich auch nur um einen Ausruf, wie Oh oder Guttegitt.

5. Es kann nicht meine Absicht sein, hier die feinen verwickelten Probleme der Sprache im Drama abzuhandeln, über die transparente und die gelegentlich deiktische Funktion der Rede, über unmittelbares und mittelbares Sprechen auf der Szene, über Worte des Ausdrucksgestus und Worte als Gedankensymbole Auskünfte zu geben, wie ich in vielerlei Schriften getan habe. Möge man darüber an Ort und Stelle studieren.

Kein Künstler, groß oder klein, ist verpflichtet, Theoretiker seiner Kunst zu sein. Wohl aber dazu: Ehrfurcht zu haben vor der Redlichkeit und Reinlichkeit der gedanklichen Analyse seiner Kunst. Dichter und Künstler, die über ihre Werke und Künste gedanklich qualmen und orakeln, sind auch in ihren Produktionen nicht rein und ehrlich.

Es ist nahezu grotesk, Literatenjargon, wie den folgenden zu vernehmen: „Es kann, um in Kantische Terminologie für einen Augenblick zu geraten, die synthetische Einheit der Apperzeption bei einem Bühnenbild niemals hergestellt werden. Und ohne diese Einheit ist ja nicht die geringste Wirklichkeits-Anschauung, noch viel weniger ein Kunstwerk möglich.“ Was in aller Welt hat der verehrte Dichter dabei wohl gedacht? Er hat da irgend ein dunkles Hörensagen von einer Kantischen Formel, die er ganz sinnlos in den Mund nimmt. Aber ist es dann nicht würdiger, zu schweigen?



Dresden / von Felix Zimmermann

Die dresdner Theaterverhältnisse haben im verflossenen Spieljahr 1911 zu 1912 keine wesentliche Veränderung erfahren. Die beiden Hoftheater pflegen nach wie vor Oper und Schauspiel, das Residenztheater räumte neben der Operette auch dem Schauspiel einen Abend in der Woche ein, und das Centraltheater ließ Operette, leichteste Komödie und Variété nach einander walten. Die Oper vermochte sich zu keinen Großtaten aufzuraffen; der Leitung ihres Spielplans fehlte die Initiative. Eine einzige Uraufführung, noch dazu ein unbedeutendes Werk von dresdner Autoren, genügte dem Ehrgeiz des jetzt besonders außerhalb Dresdens vielgefeierten Generalmusikdirektors Ernst von Schuch, der zahlreiche ernste Wünsche der Kritik (Don Juan, Barbier von Bagdad) lächelnd übersehen konnte, wenn er nur die fünfzigste Rosentabaliè-Aufführung dirigierte. Daß die Komische Oper Adams „Wenn ich König wär“ und Humperdinds neubearbeitete „Königsfinder“ solche Versäumnisse nicht aufwiegen konnten, ist begreiflich. Auch Charpentiers Musikroman „Louise“ konnte nur als reichlich verspätete Ausgrabung wirken, die schon einigen Kuriositätswert aufweist. Schließlich blieb die völlige Neugestaltung der „Meisterfinger“, im ganzen eine wohlgelungene Arbeit, der beste Gewinn der Oper, die ja Wagner noch immer die meiste Liebe entgegenbringt und sich über Mangel an klingender Gegenliebe nicht zu beklagen hat. Walter Soomer und Friedrich Plöschke warben als Hans Sachs in interessanter Nebenbuhlerschaft um die Gunst des Publikums. Im übrigen war der Spielplan noch immer stark von der seit Burrians Weggang herrschenden Tenornot beunruhigt. Am Schlusse verabschiedete sich Alfred von Barn, der hochgestimmte Wagnerfänger, um in München ein neues Wirken zu beginnen.

Weit reger ging es im Königlichen Schauspielhaus zu. Hier ist wirklich fleißig und zielvoll gearbeitet worden. Man fühlt, wie die seit mehr als zehn Jahren wirksame Initiative von Karl Zeiß Erweiterung und Erhöhung des Spielplans umsichtig angelegt hat und dem Ziele einer gewissen Abrundung durch alles einem freisinnig geleiteten Hoftheater Zugängliche entgegenstrebt. Die Klassikervorstellungen werden den heutigen Ansprüchen in Neueinstudierungen angepaßt. Götz und Guiskard, Unges und Judith, Othello und Richard der Dritte wurden in diesem Jahre neu gewonnen und nach modernen Regieprinzipien gestaltet. Lothar Mehnert und Theodor Becker bildeten die geistigen Säulen des neuen Baus. Jener gab einem erschütternd großen, gestengewaltigen Robert Guiskard und einen in manchen Zügen allerdings etwas kleinlichen und pfiffig hinterhältigen Richard. Theodor Becker stellte mit Othello und Iphigenie ein paar Gestalten von der sehnigen Schönheit und wilden Pracht edler Raubtiere hin,

Geburten eines leidenschaftlichen, aber im Tiefften gebändigten Temperaments und einer plastisch und farbig intensiv gestaltenden schauspielerischen Phantasie. Noch nicht zu voller Ueberzeugungskraft gedieh die Judith der Teresina Oster; dagegen war die Desdemona und Rhodope der Gertrud Treßniß von feinsten geistigen, in kluger Weislichkeit begründeten Reizen. Die szenische Regie Ernst Lewingers läßt dem neuen malerischen Geist der Bühnenkunst sein Recht werden. In den vereinfachten stilisierenden Ausstattungen ist freilich hier und da eine gewisse Nüchternheit und Eintönigkeit nicht vermieden worden. So wurde die wortreiche Aesthetenlyrik von Viktor Hardungs Drama ‚Godiva‘ und seine nicht von innen heraus lebendige dramatische Absicht durch die bleibende, zeitlose Monotonie einer Kant Säulenhalle vollendet ertötet. Dieses in Uraufführung herausgebrachte Werk war das Schmerzenskind des Spielwinters; seine Annahme wurde vom Publikum verweigert. Das Drama kann in seinem Sprachstil als warnendes Signal gelten, wohin die moderne ‚Wortkunst‘ bei mangelnder Gestaltungskraft führen muß: auf das tote Gleis einer Schwulstsprache, die ihre peinigende Abstraktheit unter der Ueberschüttung mit metaphorischen Blumen verbergen will und schließlich in einer süßlichen Rhetorik endigt. Mißverständener Shakespeare und verwässerter Hofmannsthal in brünstiger Verquickung ringen um die Lösung eines Menschheitsproblems, ohne seines Kerns habhaft geworden zu sein. Ein rührendes Bemühtsein um eine dem heutigen Menschen nahegehende Deutung einer alten Legende nimmt trotz dieser Unzulänglichkeiten für die Ehrlichkeit des Dichters ein und rechtfertigt den opfervollen Versuch der Bühnenaufführung. Die Darstellerin der Godiva war freilich nicht imstande, dem Dichterschemen Blut und Leben zu geben. Der Schluß blieb ebenso unglaublich, wie das tragische Ende der Gudrun von Ernst Hardt, das uns Gertrud Treßniß mit höchster Anspannung ihres Könnens vorspielte. Man wird diesem im Innersten kalten und unwahren Modestück später einmal ebenso fremd gegenüberstehen wie etwa Halses heute ganz toten Theaterstücken. Das Fehlen der dichterischen Naivität war wohl auch der Grund, warum Paul Ernsts orientalische Komödie ‚Der Hulla‘, die er durch eine Umarbeitung nur noch mit mehr Tieffinn belastet hat, doch nicht die belebende Wirkung ausübte, die der Dichter erwünscht hat.

Wie sehr all diesen so stark bewußt gearbeiteten, wenn auch geistvollen Literaturwerken das wahre Leben fehlt, ließ dann die Aufführung eines reinen Dichterwerkes fühlen, das aus dem innern Erlebnis geflossen ist. August Strindbergs Kammerstück ‚Wetterleuchten‘ erstand in deutscher Uraufführung zu so reiner, schlichter und wahrer Wirkung, daß es zum Höhepunkt des Bühnenerlebens in dieser Spielzeit wurde. Die Ruhesehnsucht des Alters, die Frieden vor der Aggressivität des Weibes sucht, wird vom Dichter bei technisch nicht ganz

einwandfreier Handlungsführung zu konzentriertester Aussprache gebracht und in einer straff gerafften Szene gegipfelt, die von Lothar Wehnert und Hermine Körner mit einem gehobenen Naturalismus gespielt wurde. Die Regie von Arthur Holz arbeitet feinsinnig mit den Stimmungsmitteln dieses gereinigten Naturalismus. Dagegen gab man einem Jugendwerke Ibsens, der „Komödie der Liebe“, eine wohlthuende Lebendigkeit des Tons und malerische Tönung der Farben, so daß das an Gedankenkeimen reiche Stück altväterisch gefällig und liebenswürdig heiter wirkte. Von Ausländern wird in Dresden besonders noch Oscar Wilde gepflegt, dessen mehr funkelnden als wärmenden Gesellschaftsstücken man mit gutem Erfolg die „Frau ohne Bedeutung“ zufügte. Die boshaften Paradoxe Wildes, die scheinbar nur der englischen oder gar nur der londoner Gesellschaft gelten, haben hier doch mitgewirkt, dem sozialkritischen Gegenwartsgeist den Resonanzboden zu bereiten. Deshalb kann es jetzt erst dem Hoftheater gelingen, Stücke der ältern Moderne wie Hartlebens innern Hohnes volle „Erziehung zur Ehe“, auch Schnitzlers mildere, aber immerhin deutlich zielende „Liebelein“ aufzunehmen. Auch Thomas harmloser Sexualreiz von Lotzens „Geburtstag“ fandachen als Widerhall, für Dresden immerhin ein Zeichen wachsender Unbefangenheit. Das ernste Problemstück heutiger Autoren bleibt dagegen ziemlich unberücksichtigt. Entlings dreiaktige Novelle „Das Kind“ durfte als Anerkennung für den gemütvollen dresdner Dichter betrachtet und hingenommen werden. Ein paar neuere Unterhaltungsstücke (Der große Tote, Der heilige Pain) dienten teils der Beruhigung des Publikums, teils dem Bedürfnis einzelner Schauspieler. Charlotte Wasté besonders, die länger als ein Vierteljahrhundert am dresdner Hoftheater Naive und Salon-damen mit einer glänzenden Gabe der Konversation gespielt hat, erhielt vor ihrem Abschied dadurch noch einige Male Gelegenheit, ihre gereifte Kunst des charmanten Plauderns und graziösen Toilettetragens zu entfalten.

Im ganzen steht das dresdner Hoftheater heute auf einer bedeutenden Höhe. Freilich ist die völlige innere Ausgeglichenheit des Darstellungsstils noch nicht überall gefunden, ist noch manches Alte nicht abgestoßen, ist eine gewisse letzte Rühle des Tons manchem leidenschaftlichen Wollen hinderlich. Aber die hohe literarische Absicht ist unverkennbar, der Wunsch auch gegen das Publikum neuen Kräften zur Wirkung verhelfen, lebendig, und zumindest der Wille, den Entwicklungen der Bühnenkunst besonnen wählend zu folgen, vorwärtstrebend am Werke. Man schrickt nicht vor literarischen Versuchen wie „Godiva“ und „Hulla“ zurück und sucht dem großen Kreis mannigfaltiger Aufgaben, die dem zurzeit einzigen ernsthaften Schauspielhause Dresdens zufallen, vielseitig gerecht zu werden.

Das Residenztheater hat mit Schluß der Spielzeit sein Schau-

Spielsensemble aufgelöst und wird nur noch der Operette dienen. Einst unter Alexander Kotter war es das moderne Theater Dresdens, das soviel als möglich dem Entwicklungsgang der neuen dramatischen Dichtung folgte, außerdem auch die Stätte großer Gastspieler bildete. Dann aber wurde es unaufhaltsam reines Geschäftstheater, obwohl gerade Direktor Karl Witt dem Schauspiel ehrlich einen Raum zu wahren bestrebt war. Indessen wurde durch die künstlerisch demoralisierende Nachbarschaft der Operette das Niveau immer tiefer, der Possengeist immer mächtiger, die literarische Luft immer dicker und unreiner, das Ensemble immer disharmonischer. So wurde die Auflösung eine Erlösung aus vielerlei Nöten. Der Tod Karl Frieses, der zwei Jahrzehnte hindurch in Schauspiel und Operette die erste Kraft des Residenztheaters gewesen war, fiel damit zusammen. Dieser vielgewandte, immer bewegliche und unermüdlige echte Komödiant barg einen Kern reiner Künstlerschaft, der manchmal in volkstümlichen ernsten Charakterrollen rührend hervorbrach. Doch in unzählbaren Tabbäblgestalten und Operettentrotteln mußte er sich erschöpfen, um ein „Liebling“ der lachgierigen Menge zu werden. Er hatte gehofft, an dem künftigen Albert-Theater ein Stück seiner reinern Künstlerschaft wiederzugewinnen. Das Albert-Theater soll im nächsten Jahre das Haus des Hoftheaters in der Neustadt beziehen, während dieses in einen Neubau der Altstadt übersiedelt. Es wird nur das Schauspiel pflegen, und sein Werden wird sich an den gesamten literarischen und theatralischen Bedürfnissen Dresdens orientieren müssen.

Von der Täuschung

Ein deutscher Magister schrieb gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts die diesen nachgesetzten Zeilen. Wir wissen nichts von ihm, als daß er ein Schöngeist war, der die Komödie eifrig „goutierte“ und sich gern zu Disputationen über „gut“ oder „schlecht“ verleiten ließ. Er hat andernorts mancherlei Hübsches über die Dinge des Theaters gesagt. Er besaß einen für seine Zeit stark geklärten Geschmack. In manchem freilich hastet er übertrieben an seinem Meister Lessing, zu dessen Jüngerschaft er als produktiver Kritiker zu zählen ist. Außer ein paar Briefen und etlichen Beiträgen zu Reicharts „Gothaer Theater Almanachen“ ist uns nichts von ihm geblieben. Unsere Publikationen „Von der Täuschung“ ist vermutlich der Doffentlichkeit noch unbekannt. Sie findet sich in einer berliner Privatsammlung.

Max Krell

Bei den Künsten der Nachahmung ist Wahrheit nichts / und Wahrscheinlichkeit alles; man fordert nicht allein keine Wirklichkeit von ihnen / sondern man will sogar / daß die gekünstelte ihr nicht gar zu nahe kommen soll.

Im Trauerspiel kann und darf die Täuschung nicht vollkommen seyn. Die Einbildungskraft sey auch noch so sehr eingenommen / unsere Augen sagen uns doch / daß wir in unserer Vaterstadt sind / wenn gleich die Scene in Welschland oder Paris ist; man ruft aus: „Das war schön gesagt / das war schön gespielt!“ Man weiß also / daß dies Alles ein Spiel / und der Held ein Schauspieler ist; wer würde Oboardo'n zuklatschen? also Ekhof wär's / dem man klatschte. Aber wenn es auch möglich wäre / durch eine vollkommene Aehnlichkeit eine vollkommene Täuschung hervorzubringen / so müßte sie doch die Kunst eben so sorgfältig vermeiden / als der Bildhauer vermeidet / den Marmor zu kolorieren / aus Furcht / ihn zu schreckend zu machen. Bey manchem Schauspieler ist eine mäßige Täuschung anzunehmen / statt daß eine vollkommene empörend und empfindlich schmerzhaft gewesen seyn würde. Wie viele Personen können den Wahnsinn einer Blanka oder Mariane / den Mord eines Barnwells / oder einer Jaire aushalten / die nicht Stärke genug haben würden / einen Augenblick Augenzeugen von der Angst eines wirklich Wahnsinnigen / oder auch nur eines blutigen Streits zu seyn? Es ist also ausgemacht / daß das Vergnügen eines tragischen Schauspiels mit der geheimen und dunkeln Ueberzeugung zusammenhängt / daß alles nur Spielwerk sey / und so den Eindruck des Schreckens und Mitleidens mäßigt.

Im Komischen widerspricht nichts einer vollkommenen Täuschung. Der Eindruck des Lächerlichen bedarf keiner solchen Verfehlung wie der Eindruck des Pathetischen. Aber wäre im Komischen die Täuschung vollkommen / so würde der Zuschauer nur Natur zu seyn glauben / die Kunst vergessen / und / durch die Täuschung selbst / einer der Vergnügungen des Schauspiels beraubt werden. Wenn eine Perspektive so vortrefflich gemalt wäre / daß ihr wirklich von ferne eine Säulenordnung oder eine entfernte Landschaft zu seyn glaubet / so würde aller Reiz der Kunst in diesem Augenblicke für euch verloren seyn / und ihr würdet seiner nicht eher genießen / als bis ihr bey weiterer Annäherung fändet / daß euch der Pinsel betrogen habe. Freylich ist's immer besser / der Natur zu nah zu kommen / als sich zu weit von ihr zu entfernen; allein zwischen Knechtschaft und Lizenz waltet eine kluge Freyheit ob / und diese Freyheit besteht darinnen / im Nachahmen wählen und verschönern zu wissen. Molières Geiziger / sein Menschenfeind / sein Tartuff / sind keine knechtische Kopien; es sind vollendetere Zusammensetzungen / als man in der Natur antrifft; man würde verlieren / wenn man die Kunst darinn übersähe / nicht entdeckte.

Man muß sich vorstellen / daß / bey der theatralischen Nachahmung / Wahrheit und Lüge immer im Streit mit einander sind: die schwächere / die weichen / die stärkere / die Herr bleiben soll / dieß ist der Punkt / wo alle Regeln der Kunst / in Beziehung auf die Wahrscheinlichkeit / zusammentreffen / deren Frucht die Täuschung ist.

Piccaver / von Karl Schuppiß

Die jungen Herzen der prager Mädchen umschleicht leise Wehmut. Bald, nur zu bald, werden sie Abschied nehmen müssen. Noch sind sie glücklich; draußen in den schönen Gärten der Stadt blüht der Flieder, auf dem Graben scheint um die Mittagstunde eine gütige Sonne, die Luft ist durchsichtig, leicht und hell, wie die neuen Toiletten, und Alfred Piccaver, der Tenor, weilt noch in den Mauern der Stadt. Was bedarf ein Mädchen mehr? Dieses junge Glück hat etwas Rührendes und Reines; es ist klar und jedermann sichtbar, es verbirgt sich nicht, auch wenn es gelegentlich unter einem leichten Erröten die zarte Schamhaftigkeit der Sechzehnjährigen verrät. Die Mädchen, die der blühendste Schmuck unsrer alten Straßen sind, gehen mit diesem jungen Glück spazieren, tragen es mit sich, wie einen Strauß frischer Blumen, und wenn sie am Abend aus der Oper nach Hause eilen, glüht auf ihren Wangen ein natürliches Rot, das in seiner Ursprünglichkeit später durch nichts zu ersetzen ist. Zu Hause aber hat jede von ihnen ein Bild. Die Ganzzungen, die nicht von selber zu der kleinen Leidenschaft ihrer Frühjahrsstage gekommen sind, sondern von einer Freundin oder der ältern Schwester auf den Pfad der Schwärmerci mitgenommen wurden, verbergen dies Bildchen, das die lächelnden Züge und die frohe Miene des Amerikaners zeigt, unter den übrigen Eclatsamkeiten, die ein Mädchen aufzubewahren pflegt. Wer hat nicht einmal zufällig einen indiscreten Blick in diese schon behüteten Heiligtümer der Kassetten und Pappschachteln getan? In einem Fach des Wäscheschranks, unter dem sorgsam geplätteten Battist, findet sich neben Parfümfläschchen, Täschchen und dem Necessaire sicherlich überall diese am treuesten beschützte Kassette mit dem holden Land. Ein paar Briefe säuberlich mit Seidenbändern zugeschnürt, verwelte Rosen, eine Haarlocke vielleicht, ein rätselhafter Handschuh — jedes Ding vom Duft eines Geheimnisses umgeben, dessen Schlüssel im jungen Herzen eines Mädchens ruht. Und mittendrin unter den Geheimnissen lächelt auf der Ansichtskarte Piccavers Antlitz. Die Couragierten, die jungen Damen, die schon Romane lesen, ohne Mama auf den Tennisplatz gehen und Taschengeld bekommen, lassen das Bild auf dem Schreibtisch stehen. Es trägt dann gewöhnlich die eigenhändige Unterschrift mit einer kleinen Widmung. Ob aber nun mit oder ohne Autogramm: das Bild findest du überall. Das sichtbare im Wäscheschrank, auf Kasten, Tisch und Wand, das unsichtbare in den jungen Herzen. Die Mädchen gehen mit ihm spazieren, tragen es mit sich, wie einen Strauß blühender Rosen.

Wer wollte ihnen dies verübeln? Ach, sicherlich gibt es strenge Väter und Mütter, Lehrer, Tanten und Gouvernanten, die sehr böse darüber denken, gewiß auch illusionsarme Spötter, die von der „affek-

tierten Mode Piccaver" sprechen. Wer aber ein bißchen Gefühl für das Wesen der Jugend sich bewahrt hat, muß sich im stillen doch wohl ein wenig freuen. Eigentlich müßten ja, wenn unsre jungen Dichter recht hätten, die Mädchen von heute so ganz anders sein. Da hören wir immer von dieser frühen Reife, von Verborgenheiten, dem klaren Willen der Sechzehnjährigen, die so genau von des Lebens Möglichkeiten wissen, die Gipfel und Schluchten, Sonnenseiten und Schattenpartien kennen, denen nicht allzuviel mehr heilig ist und nur das klare Ziel der guten Partie unberrückbar vorschwebt. Die Wirklichkeit aber ist anders. Die jungen Dichter sehen falsch, weil sie selber sich belügen, selber anders sind, als sie sich geben. Hinter den klugen Mienen und wissenden Mädchenaugen lebt die Jugend, die einfacher ist als jene ihr angegedichtete Psychologie. Und die Jugend will verehren, will hinaufschauen, will vor irgendeinem kleinen Gott knien. Sei's der Tenor! In diesem Mut zur Banalität steckt eine große Aufrichtigkeit der Natur, etwas Unabänderliches, eine Urkraft. Mag der bessere Autor immerhin sich schämen, in seinen Werken den Tenor vorzuführen; die Wirklichkeit widerlegt ihn, bleibt unberrückbar beim Alten. Es mag sehr fatal sein: aber der Typus Gehirn-Tenor kann mit dem Mann der Kehle vorläufig noch nicht erfolgreich konkurrieren; vielleicht wird es einmal, vielleicht gehört nur Geduld dazu, solange zu warten, bis aus dem Kreise der Frauenklubs, wo geraucht und Philosophie verzapft wird, eine neue Blüte aufgeht. Vorläufig nämlich ist die Natur der Frau auch darin so unbeirrbar aufrichtig, daß sie selbst dort daneben greift, wo sie den Gehirn-Tenor meint. Bei der Kehle aber gibt es keinen Irrtum, der Fall liegt sonnenklar. Einmal heißt er Caruso, das andre Mal Piccaver. Und das Schöne daran ist, daß dies Geheimnis des Zaubers gar nicht in der Kehle liegt. Es scheint vielmehr die frauenhafte Ehrfurcht vor dieser verlorenen und aussterbenden Gattung Mensch so überreichlich Zinsen zu tragen. Der letzte Bär des Böhmerwalds ist noch vor zwanzig Jahren in Krummau gezeigt worden. So zeigt man jetzt die letzten Sängere als Seltenheiten, als Spezialitäten, als rare Geschenke der Natur. Bald wird es nur ganz wenige geben, bald werden auch die sabelhaften Gagen kein hohes C mehr herborzuzaubern vermögen. Jeder Tenor, auch wenn er bleibt, ist ein Abschied; die Kraft zieht sich aus den Kehlen zurück und vergräbt sich ins Hirn. Der Tenor sagt Adieu.

Empfinden das die Mädchen, erfahren sie es aus der Sprache ihrer noch unbeirrten Instinkte? Wie sehr wären sie dann zu preisen! Was schätzt, was belohnt man denn heute eigentlich, was steht in der bürgerlichen Wertschätzung am höchsten? Arbeit, Fleiß, Ausdauer, Streben, überkletterte Hindernisse, unnachgiebiger Eifer: alles Tugenden, deren Gemeinsames ist, daß sie transpirieren. Später, wenn die Mädchen Frauen werden wollen, befreunden sie sich ja freilich mit den

transpirierenden Bürgertugenden; in ihrer schönen Maienzeit aber legen sie dieß andre, heitere, frohe Bekenntniß zum Tenor ab, das nichts andres besagt als: Belohnet das Seltene, das Ungewöhnliche, das Feitere; belohnt den genialen Leib, den schönen Mund, den Mut, die edle Verrücktheit; belohnet nur, was die Natur als Geschenk gegeben. Künftige Jahrhunderte, gerechtere, demokratischere Jahrhunderte werden vielleicht alles Hervorragende, Genie, Talent und Schönheit zugunsten der mäßig Beschenkten und weniger Begabten besteuern. Diesen armen Hunden, die ihr Leben lang vergeblich die Lippen nach den Süßigkeiten des Ruhms lecken, die immer wieder und wieder an das Gitter ihrer engen, dunklen bürgerlichen Begabung anspringen und winselnd ins Freie verlangen, wo der Beschenkte zügellos herumflaniert, von huldigenden Blicken das Blut sich heizen läßt und alle Wonnen des besondern Daseins schmeckt — diesen gequälten Tieren wird zum Ausgleich einmal ihr ewiger Käfig vielleicht etwas behaglicher gemacht werden. Vielleicht wird dann die Frauenbewegung den Mädchen auch bereits beigebracht haben, daß nur profunde, sehr weise, ordentliche und durchaus gefittete Männer der Beachtung wert sein können. Wird es aber dann schöner sein auf dieser Welt, wirds heitrer, froher werden?

Die jungen Mädchen haben recht. In den schönen Gärten unsrer Stadt blüht jetzt der Flieder, auf dem Graben scheint mittags die Sonne, die Luft ist zart und rein, und Piccaber, der Tenor, weilt noch unter uns. Sie haben recht, sich ihres jungen Glücks zu freuen.

Gang in die Winternacht / von Paul Zech

Ueber verschneite Waldparzellen
schweben Wolken wie ein Schwarm
aufgeschuchter Libellen.

Schweigen küßt alle Räume.
Wildfremder Wind
beweint die frierenden Bäume.

Ein paar Häuser entsteigen
der Dichtung
wie ein ärmlicher Fadelreigen.

Nebel wandern gleich Traumgesichten
quer drüber hin,
bis sie den Zauber vernichten,

bis die Kontur aller Ruppen
verraucht, verbleicht
und die Menschheit wie Puppen

in einem Spielwerk vorbeischiebt.

Rundschau

Theater des Westens
Direktor Max Monti hat eine glänzende Regieleistung hinter sich. Nach der effektvollen Brandkatastrophe im Theater des Westens stand er als Held auf der Bühne, von der alles abgebrannt ist, nur nicht er selbst. Er hatte mit fast allen seiner Mitglieder Verträge gemacht, wonach diese gleichzeitig im Neuen Theater und im Theater des Westens zu spielen verpflichtet waren. Es konnte kaum noch ein Zweifel darüber herrschen, daß dem hieraus für ihn entsprungene Recht und Vorteil: die Arbeitskraft seiner Angestellten doppelt auszunutzen, auch die Verpflichtung und der Nachteil gegenüberstanden: den Vertrag bei Wegfall der einen Spielmöglichkeit für die andre durchzuhalten. Zum Ueberfluß hatte der Leiter der Theaterabteilung, Herr Oberregierungsrat von Glasenapp, seine doch gewiß maßgebliche Meinung entsprechend geäußert.

Statt dessen wurde den Mitgliedern eröffnet, daß sie, bis eine zweite Bühne gefunden wäre, nur die halbe Gage erhielten. Die Mitglieder fanden diesen Vergleich unvergleichlich. Monti selbst wurde dabei gerührt. Er wußte gar nicht, wie edel er gehandelt hatte. Er ist ein tüchtiger Geschäftsmann und wollte geschäftlich tüchtig handeln. Er wollte mit Mitgliedern, die ihm geholfen hatten, eine Million zu verdienen, vernünftig reden. Das ist ganz in der Ordnung. Aber

es gab Ultra-Montane. Sie teilten der Presse mit, daß eine so edle Handlungsweise nur einem Monti möglich sei, und hier wurde die ganze Affäre lächerlich, wenn nicht unangenehm.

Juristisch, wie gesagt, gab es kaum eine andre Ansicht. Auch ohne die Doppelspielverpflichtung, die vertraglich festgesetzt war, konnte aus dem üblichen Formular das Recht der Mitglieder auf volle Bezüge hergeleitet werden. Es ist nämlich in wohl allen Verträgen der Passus enthalten, daß die Mitglieder verpflichtet sind, da zu spielen, wo die Direktion Monti es verlangt. Tatsächlich haben denn auch die Orchestermitglieder nicht mitgemacht, und es fragt sich, ob nicht bei den Solomitgliedern auch noch Differenzen entstehen werden. Aber wir hoffen, daß die Damen, die bisher nur mit den Taschentüchern geschwenkt haben, nicht nachträglich mit der Gesinnung schwanken werden. Max Epstein

„Aida“ in Hamburg

Der neue Herr über die Oper der Hamburger, Doktor Hans Loewenfeld, arbeitet aus dem Vollen. Seine Neu-Inszenierung der „Aida“ nannte er „Festliche Eröffnungs-Vorstellung“ und hatte ein Recht dazu, wenn man das Beiwort auf das gewählte Werk an sich bezieht. Alle Bestandteile einer echten, rechten Oper im romanischen Sinne sind hier vereinigt. Jubelnde Festaufzüge wechseln ab mit pathetischen Szenen innern Aufruhrs, helles Heldentum mit schwarzer Intrigue.

genspinnerei, Ballette und ver-
stärkte Chöre mit dem Sang der
Sehnsucht nach dem Nirwana.
Und darüber diese schier er-
drückende Fülle von Musik, vor
der man dankbar in die Kniee
sinkt, selbst da, wo die Grenze der
Banalität schon leicht gestreift wird.

Loewenfelds Inszenierung tritt
so anspruchsvoll auf, daß der
höchste Maßstab angelegt werden
muß. Sie hat der 'Aida' vor
allem ein neues Gewand gegeben.
Nach berühmten Mustern hat ein
Professor der ägyptischen Alter-
tumskunde seine hohe Gelehrsam-
keit in den Dienst des Theaters
gestellt und uns das zweifelhafte
Vergnügen bereitet, endlich ein-
mal eine 'stilechte' Inszenierung
der 'Aida' sehen zu können. Dabei
zeigte es sich wieder, daß es auf
nichts so wenig ankommt, wie auf
diese Stilechtheit. Sie ist so pro-
blematisch wie die Kenntnisse der
Gelehrten von der Zeit der Pha-
raonenherrschaft, über die sich
nicht zwei Vertreter dieses Spe-
zialgebiets einig sind. Worauf es
einzig ankommt: das ist die
Freudigkeit und Schönheit einer
Inszenierung, die mit Verstand
Musik im Einklang ist, und nicht
die Wahrheit, die auf Grund
archäologischer Forschungen re-
konstruiert wird.

Und darin ist Loewenfelds In-
szenierung in wesentlichen Punk-
ten unglücklich. Kostüme, Haar-
tracht und Requisiten lenkten in
unschöner Weise zu oft die Auf-
merksamkeit ab und beeengten
die Bewegungsfreiheit der Ein-
zelnen und besonders des Chors,
dessen männliche Mitglieder sich
sogar aus historischen Gründen
die Köpfe hatten rasieren lassen
müssen! Während einige Szenen-
bilder Professor Deflers in Stim-

mung und Farbe wundervoll
waren — so die beiden Tempel-
szenen und der Nilakt — versagte
das musikalisch so pompöse Finale
des zweiten Aktes vollständig.
Hier hat sich der neue Herr, sei
es aus Originalitätsfucht, sei es
aus Platzmangel, ein Arrange-
ment zurechtgelegt, das jede fest-
liche Wirkung erschlug. Aus dem
freien Platz war ein Innenraum
geworden, aus dem Königsthron
eine fensterartige 'Hofloge', und
die Fanfarenbläser trompeteten
teils über die Köpfe der aller-
höchsten Herrschaften hinweg, teils
waren sie eingekerkert: es gab
weder Steigerung noch Höhepunkt
in diesem sonst so wirkungsvollen
Bilde.

Daß trotz alledem der Gesamt-
eindruck der Aufführung höchst er-
freulich war, das war der vor-
trefflichen Wiedergabe der Musik
zu danken, die ja schließlich die
Hauptsache ist. Felix Wein-
gartner übte die höchste Tugend
des Kapellmeisters, die darin be-
steht, daß man ihn nicht merkt.
Aber sein Geist schwebte über
allen. Die Mehger als Amneris
in fast beängstigender Ueberfülle,
mit dem Wurf und Schmiß der
echten Operntragödin. Die Mar-
cel als Aida mit einer kleinen,
aber ungewöhnlich klangvollen
und feingebildete Stimme, die
ganz, ganz vorn sitzt und von
italienisch-französischem Timbre
zittert. Hensel als Radames war
weniger gut; unentschlossen im
Stil, hier bahreuthisch sprech-
singend, dort nasalierend wie ein
Franzose, aber fast gar nicht ita-
lienisch. Vohsing, Lattermann und
Armster dagegen bildeten ein
Terzett außerordentlich schöner,
tiefer Männerstimmen.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Fritz Wahl und Joseph M. Zurnet: Winkelzug, 1stpl. (Drei-Masken-Verlag).

Umnahmen

Karl Ettlinger: Fuchseisen, Ein Lustspiel in Versen. Nächstenliebe, Eine Satire. Wien, Deutsches Volksth. (Georg Müller).

Felix Josth: Gesellschaftsspiel, Drei Akte aus dem Leben einer Dame. Berlin, Deutsches Schauspielhaus.

Aufführungen

1) in deutschen Werken
21. 8. Gustav Böffler: Der dunkle Punkt, Dreiaktige Operette. Coburg, Sommerth.

2) von übersehten Werken
Algot Sandberg: Der Baumwollkönig, Ein Börsenschauspiel in fünf Akten, Aus dem Schwedischen von John Josephson und Gustav M. Hartung. Bremen, Schpplhs.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 250, Berlin, Th. i. d. Königgräzerstr.

Neue Bücher

Victor Goldschmidt: Seiende und Werden. Versuche. Leipzig, Zenienverlag. 229 S. M. 3.—.

Dramen

Friedrich Hebbel: Genoveva, Tragödie. Bühneneinrichtung von Eugen Rilian. Leipzig, Philipp Reclam jun. 104 S. M. —.20.

Zeitung und Zeitschriften

Wilhelm Vode: Der Hund des Aubri. Zeitgeist 35.

Paul Fort: Erinnerungen an Maeterlinck. Zeitgeist 35.

Hellmuth Göbe: Hebbels 'Genoveva'. Der neue Weg XLI, 34.

Karl Fr. Nowak: Der fünfzigjährige Maeterlinck. Zeitgeist 35.

Heinrich Spiero: Emil Rosenow. Grenzboten LXXI, 34.

Hunold Strakosch: Jago. Der neue Weg XLI, 34.

Personalia

Neue Theaterleiter

Der Oberregisseur Ferdinand Max Kurth wurde zum Direktor der Stadttheater von Memel und Allenstein gewählt.

Engagements

Berlin (Deutsches Schauspielhaus): Julius Krott von Graz 1912/13.

Bern (Stadtth.): Wilhelm Haardt und Ernst Barthels von München (Schauspielschule König).

Bonn (Stadtth.): Tuschka Meißner von München (Schauspielschule König).

Chemnitz (Stadtth.): Erich Storm von München (Schauspielschule König).

Colmar i. G. (Stadtth.): Winni Wolters von München (Schauspielschule König).

Darmstadt (Hofth.): Emma Mühlpforth.

Freiburg i. B. (Stadtth.): Julie Wirthmann vom Bremer Schauspielhaus.

Glauchau (Stadtth.): Robert Philippshorn.

Gleiwitz (Stadtth.): Albert Pulmann 1912/13.

Ingolstadt (Stadtth.): Fritz Berner vom Sommertheater Fürth i. B.

Innsbruck (Stadtth.): Martha Newes von München (Schauspielschule König).

Kaiserlautern-Saarbrücken (Ber-einigte Stadtth.): Fritz Cronenberg.

Königsberg (Neues Louifenth.): Otto Spielmann vom Zentraltheater Magdeburg.

Landshut i. Bayern (Stadtth.): Carl Simon, Marion Schömmel, Annh Marée von München (Schauspielschule König).

Luzern (Stadtth.): Alois Sigg 1912/13.

Mühlhausen i. Thür. (Schauspielhaus): Betty Ralt von Sigmaringen 1912/13.

Nürnberg (Intimes Th.): Marie Luise Ludwig vom Stadttheater Posen 1912/14, Hellmuth Krüger von München (Schauspielschule König).

Sigmaringen (Fürstl. Th.): Thea Alchbichler von Freiberg i. S.

Nachrichten

Vom Berliner Theater des Westens ist das Bühnenhaus niedergebrannt.

Mit der provisorischen Leitung des Burgtheaters ist Hugo Thimig betraut worden.

Der münchener Drei-Masken-Verlag hat das Berliner Neue Schauspielhaus gepachtet und Gustav Charls als Direktor eingesezt. Dieser übernimmt sämtliche Verträge der Mitglieder des Palmischen Ensembles und verpflichtet sie für einen Teil der Saison zu Tourneen. Während vier Monaten sind die Schauspieler berechtigt, mit vollen Bezügen in Berlin zu bleiben, auch wenn sie in dieser Zeit nicht beschäftigt werden können. Das Neue Schauspielhaus dürfte den Namen 'Theater am Rollendorfplatz' erhalten und mit 'Orpheus in der Unterwelt' eröffnet werden, dem andre Operetten folgen sollen.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Börsen-Courier. 3. Lokalanzeiger. 4. Morgenpost. 5. Tageblatt.

I. Goethe: Egmont. Deutsches Schauspielhaus.

1. Die Kräfte gehören zum Teil zu den bewährten der Berliner Thea-

terwelt; aber die wenigsten waren auf den rechten Platz gestellt. Die Regie steckt offenbar noch ganz im Versuche drin. Reinen Genuß bot nur die Beethovensche Musik. Aber die Musik soll begleiten, und das, was sie begleitete, war ihrer nicht würdig.

2. Der zündende Funke fehlte der Regie wie der Darstellung.

3. Dem Ganzen fehlte vor allem der große Zug, fehlte die Sonne, die alle Tragik dieses Dramas überleuchtet. Von schauspielerischen Musterleistungen ist nichts zu berichten.

4. Was Regie und Darstellung zuwege brachten, war mehr als bescheiden. Das Meiste reichte nicht über ein mittleres Provinzniveau. Oft ging es noch tiefer hinab, bis zum völligen Versagen. Es fehlte nicht weniger als alles, um dieses Freiheitsdrama zu neuem Leben zu wecken. Schon die einzelnen Darsteller waren fast durchweg falsch gewählt.

5. Man weiß aus Erfahrung, daß Eröffnungsvorstellungen meistens mißlingen. Unter dem Eindruck des Fremden und Befangenen verlief auch diese. Das war weiter kein Wunder. Nur wäre zu erwarten gewesen, daß das Eröffnungstüd mit Rücksicht auf die besondern Eigenschaften der verfügbaren Schauspieler ausgewählt sei.

II.- Henri Réroul und Albert Barré: Der Herr von Nummer 19, Schwanf in drei Akten. Residenz-theater.

1. Ein rechtschaffener französischer Schwanf.

2. Ergötzlich genug, um nicht zu langweilen.

3. Ferry Sikla ist als Direktor ein neuer Mann. Nur das aufgeführte Stüd ist das alte geblieben.

4. Vielleicht, wenn Alexander — — —!

5. Nur eins bleibt an diesen Stüden ewig neu: daß man nämlich nicht unterscheiden kann, ob sie alt oder neu sind.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang / Nummer 37
12. September 1912

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Alfred Halm

Alfred Halm ist als Subjekt des Bühnenlebens weniger interessant denn als Objekt. In seinem Geschick walten die tragischen Konflikte des Dänenprinzen, die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen. Insofern könnte man ihn zum Helden verwenden. Im übrigen ist er keiner. Aber die 'tragische' Seite seines Wesens erregt ihm Sympathien. Dazu trägt das ungemein Gewinnende seiner äußern Erscheinung bei. Er plante, ein Sonnenthal zu werden, und hat es doch stets nur zum Epitheton eines Sonnenthalschens gebracht. In seiner spätern Zeit will er es wohl mit Reinhardt aufnehmen, aber der Versuch mißlingt vollkommen. Obwohl noch keineswegs alt, scheint doch seine ganze Art, zu arbeiten, veraltet. Es steckt in seinem Wesen zuviel Hoftheatermäßigkeit, zuviel Neigung für anmutige Leichtfertigkeit, als daß er ein großes berliner Privattheater führen und halten könnte.

Halm gehört noch jener wiener Generation an, zu deren Zeit Dingelstedt und Wilbrandt das Burgtheater leiteten und die alten Sterne einer wirklich großen Epoche leuchteten: die Wolter und Hartmann, Sonnenthal, Robert und Devinsky. Als junger Mann hatte er sich an diesen Größen gebildet und wanderte früh in die Provinz, wo er mit ehrlichem Pathos und in liebenswürdiger Anlehnung an seine schauspielerischen Ideale Helden darstellte. Er spielte in Hanau, Elberfeld, Hamburg und in Zürich, wo er zum ersten Mal als Regisseur bei der Einstudierung von Operetten wirkte. Halm, der seine Tätigkeit mit der Einstudierung von Operetten beginnt, hat später die neue Zeit dieser Kunstgattung einfach verschlafen und es unterlassen, in dem für die Operette am besten geeigneten und gelegenen Theater Berlins sich große geschäftliche Erfolge zu verschaffen. Seine literarische Ueberzeugung mag ihn geschreckt haben, und sie mag ehrlich

gewiesen sein; aber es fehlte ihr die einseitige und konsequente Ehrlichkeit, die bei einiger Begabung doch schließlich zum Siege führt.

Seine ersten Erfolge errang er jedenfalls nicht gegen, sondern mit der Literatur. Bei einem Gastspiel am Breslauer Lobetheater wurde ihm von seinen Kollegen die Regie übertragen, und der Versuch gelang so gut, daß er in Gemeinschaft mit dem Komiker Max Löwe in Liebig's Variété eine Sommerbühne errichten konnte, die am ersten Juni 1899 mit der ersten deutschen Aufführung von Ibsens 'Komödie der Liebe' recht anspruchsvoll, aber doch recht erfolgreich eröffnet wurde. Auf seiner Sommerbühne fanden in den Jahren 1900 und 1901 nicht unwichtige Uraufführungen statt: zum Beispiel von Strindbergs 'Rausch' und 'Ostern', von d'Annunzios 'Gloria', Multatulis 'Fürstenschule' und Rosenroths 'Roter Lampe'. In diesen und andern Stücken gastierten Künstlerinnen von hohem Rang: Friesch, Lehmann, Sanbrock, Dumont, Metty, Lotte Witt. Während der fünfjährigen Sommerspielzeit brachte das Theater einen Bruttoerwerb von 69 000 Mark. Die Folge dieser Tätigkeit in Breslau war Palm's Berufung als Regisseur an das Berliner Theater, das damals unter Leitung von Prash stand. Hier fanden seine Leistungen, zum Beispiel die Inszenierung des 'Götz' viel Anerkennung. Er machte in den ersten Jahren den Erfolg von 'Alt-Heidelberg' mit und übernahm dann selbst, mit Otto Graul, die Direktion. Als dann das Theater pachtete, suchte sich Palm eine neue Direktion, und damit beginnt die Reihe seiner Mißerfolge.

Palm ist weder ein oberflächlicher noch ein leichtsinniger Mensch. Er ist literarisch gut gebildet und in seinen Lebensgewohnheiten nicht zu anspruchsvoll; aber es fehlt ihm vollständig der Blick für die geschäftliche Notwendigkeit, der für einen Theaterdirektor unerlässlich ist. Er hat Ideen, aber er versteht nichts aus ihnen zu machen. Nachdem er das Berliner Theater verlassen, versucht er ein großes Schauspielunternehmen am Rine in Charlottenburg zu gründen — etwa da, wo jetzt das Schillertheater seine besten Erfolge erzielt — aber seine geschäftliche Unzuverlässigkeit bringt sein Projekt schnell zum Scheitern. Er nimmt dann eine Idee auf, mit der ich ihn bekannt gemacht hatte, und gründet am Rollendorfsplatz mit Hilfe des (jetzt verstorbenen) Bauunternehmers Anauer das Neue Schauspielhaus. Aber er gibt in diesem bestgelegenen Theater Berlins vielleicht das einzige Repertoire, mit dem man keine Erfolge erzielen konnte. Er beobachtet, daß das Mainz-Gastspiel und die Aufführung der 'Dollarpinzessin' gewaltige Erfolge sind; aber er zieht nicht die notwendige geschäftliche Konsequenz daraus, das Theater dem großen Gastspiel oder der Operette zuzuführen. In den ersten Jahren machte sich dieser Mangel an geschäftlichem Blick nicht so stark fühlbar, denn Palm war bis zum Tode Anauers kein selbständiger Direktor, sondern nur

von der Eigentümerin derart angestellt, daß diese eine Summe von 250 000 Mark für den Betrieb und 70 000 Mark zur Anschaffung des ersten Fundus zur Verfügung stellte, wogegen Palm sich verpflichtete, nach Abrechnung aller Ausgaben und Amortisation des Fundus eine Jahresmiete von mindestens 120 000 Mark zur Zahlung von Hypothekenzinsen herauszuwirtschaften. Seine Versuche, dies mit dem heitern Salonstück zu tun, mißlangen im großen und ganzen. Die ersten zehn Abende nach jeder Premiere waren meist gut besucht, aber dann trat ein starker Rückschlag ein, der nur durch die erwähnten Gastspiele ausgeglichen wurde. Infolge dieser brachte das erste Jahr vom sechsundzwanzigsten Oktober bis zum einunddreißigsten August 1907 eine Brutto-Einnahme von über 700 000 Mark, und das zweite Jahr vom ersten September 1907 bis einunddreißigsten August 1908 sogar 875 000 Mark. Das folgende Jahr mit dem zweiten Reinhold-Gastspiel erhob sich auch noch zu der Summe von 700 000 Mark. Ähnliche Einnahmen sind nie mehr erreicht worden. Die Einnahmen sanken aus den erwähnten Gründen von Jahr zu Jahr.

Als dann Knauer starb, suchte sich die Theater- und Saalbau-Gesellschaft als Eigentümerin von dem zweifelhaften Objekt des eigenen Theaterbetriebs zu entlasten. Sie verpachtete Palm das Theater für eigene Rechnung zum Pachtprice von anfänglich 150 000, später 160 000 Mark. Der Pachtprice bewegt sich in ganz normalen Grenzen, aber Palm hatte aus den letzten Jahren keine Behren gezogen. Er übernahm die Direktion in der optimistischen Auffassung, daß die Einnahmen der Vorjahre sich wiederholen würden. Tatsächlich sanken die Durchschnittseinnahmen des Jahres auf unter 600 000 Mark, während sich der Etat auf über 600 000 Mark stellte. Die Differenz zwischen Einnahme und Ausgabe hätte trotzdem nicht so bedeutend sein können, wie sie, nach der Höhe von Palms Schulden, gewesen sein muß, wenn er nicht ohne eigene größere Mittel angefangen hätte und in den Fehler aller Theatergründungen verfallen wäre, sich statt normaler Beteiligungen rückzahlbare Darlehen zu verschaffen, bei denen er noch dazu statt der Zinsen 33 1/3 Prozent des Gewinns unter seiner eigenen Haftung für die Rückzahlung abgeben mußte. Welche finanziellen Opfer die Verschaffung seines Betriebskapitals von etwa 300 000 Mark hiernach kostete, kann sich jeder selbst ausrechnen. Es kam noch eine weitere schwere Schädigung des Unternehmens hinzu. Palm war nämlich geschäftlich kurzfristig genug, die Vermietung des Mozartsaals an ein Lichtspiel-Unternehmen ruhig zu gestatten. Abgesehen von der durch die Kinetographen allgemein herbeigeführten Schädigung des Theaterbetriebs bedeutete gerade die Gründung der an sich ausgezeichneten Lichtspiele am Rollendorfsplatz eine gewaltige Konkurrenz für das Theater. Diese Konkurrenz entwertet noch heute das sonst in jeder Beziehung glücklich angelegte

Bühnenhaus. Schon kurze Zeit nach der Eröffnung des Kinos konnte Palm feststellen, daß die Plätze des zweiten Rangs, welche früher jeden Sonntag ausverkauft waren, leer blieben, und er konnte einen jährlichen Schaden von 20 000 Mark konstatieren. In den drei fernern Jahren wuchs die Höhe seiner Schulden immer und immer mehr. Man muß sich eben dabei vergegenwärtigen, daß 1000 Mark beim Theater gewöhnlich 2000 Mark kosten. Vorübergehende freundliche Erfolge, die Palm besonders künstlerisch bei der Einstudierung von Lustspielen errang, konnten doch den Niedergang seiner Bühne nicht aufhalten. Seit Beginn dieses Jahres blieb er mit den wichtigsten Zahlungen, besonders auch der Miete, im Rückstand und verschaffte sich mit Hilfe seines Sekretärs Gelder, oft unter Anwendung von Mitteln, die keineswegs einwandfrei waren. Es muß als ungewöhnlich unsauber bezeichnet werden, daß er seinen Mitgliedern Beteiligungssummen in der Höhe von insgesamt drei- bis vierhunderttausend Mark abgenommen hat. Ich bin überzeugt, daß Palm sich der Tragweite mancher geschäftlichen Manipulation, die in seinem Namen ausgeführt wurde, nicht bewußt gewesen ist. Er rechnete, wie so viele seiner Kollegen, auf den Tag des großen Erfolges, ohne ernstlich für diesen etwas zu tun. So hatte sich denn schließlich am Ende der vorigen Saison eine Schuldenlast von 600 000 Mark zusammengeballt. Die Eigentümerin war zwar durch Kaution und Verpfändung des Funtus einigermaßen gedeckt; aber auf die Dauer konnte sie trotz einer ganz erstaunlichen Langmützigkeit die geschäftlichen Verhältnisse nicht weiter dulden. Noch einmal glaubte Palm einen glänzenden geschäftlichen Schlag zu führen und damit seine lästigen Gläubiger los zu werden. Er gründete nämlich unter Assistenz der Staalbaugesellschaft die sogenannte Schauspielbetriebsgesellschaft mit beschränkter Haftung, die ein nominelles Kapital von 20 000 Mark hatte, und ließ hierauf die gesetzlich notwendigen 5000 Mark einzahlen. Dieser Miniaturgesellschaft wurde nun die schwere Last des Mietvertrages und der Schauspielerverträge aufgedrückt. Als Äquivalent sollte sie die pfändenden Gläubiger der Direktion Palm und die sonstigen lästigen Verpflichtungen von Verlegern, Unterpächtern und andern unangenehmen Leuten von der Kasse fernhalten. Der Versuch mißlang, zum Vorteil normaler Geschäftsgebarung, vollkommen. Man hatte bei der Gründung nämlich nicht einfach den Mietvertrag von Palm in die Gesellschaft eingebracht, wie es vernünftigerweise hätte gemacht werden müssen, sondern man löste den Mietvertrag mit Palm auf — er ließ sich gewissermaßen freiwillig ermittieren — und stellte ihn als Direktor der neuen Gesellschaft an. Man hatte hierbei nicht bedacht, daß die polizeiliche Spielerlaubnis an ein bestehendes Unternehmen und an den ursprünglich eingereichten Mietvertrag gebunden ist. Auf diese Weise entzog man

der Direktion Palm den rechtlichen Boden und ermöglichte es der Polizeibehörde, den groben Unfug dieser Bagatellfinanzierung zu verbieten.

Palm ist als Schriftsteller nicht unbegabt und wird bei seinem leichten Temperament und seinem Humor nicht nur sehr bald über sein Schicksal hinwegkommen, sondern mit Hilfe derselben Geistesgaben auch noch Geld genug verdienen. Er selbst und seine Angehörigen haben wohl bei dem Theater etwa 100 000 Mark verloren. Damit müssen sich die Gläubiger trösten. Viel mehr wird ihnen nämlich nicht blühen. Der Drei-Masken-Verlag, welcher im wesentlichen das Theater jetzt übernimmt und den sehr tüchtigen und erfahrenen Gustav Charlé als Leiter einsetzt, wird dem scheidenden Direktor Palm in Anrechnung auf seine zu leistende Tätigkeit ein Jahreseinkommen von etwa 10 000 Mark garantieren, und es soll außerdem eine Beteiligung an Gewinnen für Palms Gläubiger bereit gestellt werden. Aber wer will beim Theater auf Gewinne hoffen? Und was sind jährlich 10 000 Mark gegenüber einer Schuldenlast von 600 000 Mark?

Hiob / von Maximilian Brantl

Wann endlich schlägst du, meine Stunde,
in der ich mich enthüllen darf?
Ich harre dein, der Nebel auf mich warf.
Herr! willig bin ich dir im tiefsten Grunde.

Gefügig, Herr! Dein ist das weite Land.
Doch willst du deinen Strahl nicht senden,
Gebietender, die heiße Dual nicht enden
des Zweiflers, der dich einst verstand?

Warum dies Los? Ersticht von Dual und Qualmen,
von tausend Tropfen meine Kraft gelähmt,
rollt auf der Traum, der mich beschämt:
im Duft das Feld, im Glanz von tausend Palmen . . .

Bergebens, Herr? Doch was erschienst du Dem,
und Jenem gabst du Licht und Warmes? . . .
Ach, alles weiß ich — Quelle tiefsten Harmes —,
doch immer frag' ich: Wer? und: Was? und: Wem?

Verzeih mir, Herr! Dein Tor hat sich vergessen,
in Hast und Dunkelheit erfrecht.
Gewärtig bin ich, bin dein letzter Knecht,
den du allein mit deinem Maß gemessen.

Die Not des Burgtheaters

Ein Brief an den Herausgeber

Lieber Freund! Sie stellen sonderbare Fragen. Wie käme denn ich dazu, über die nächste Zukunft des Burgtheaters, über seine Möglichkeiten und Aussichten so etwas wie eine Meinung zu äußern? Warum denn gerade ich? Mich haben Zeitverlauf und Lebensrichtung von den Dingen des Burgtheaters noch viel weiter weggeführt, als die sechs Bahnstunden räumlicher Distanz. Wenn irgendwer ein Recht hat, in dieser Sache unkundig zu sein und die Antwort zu verweigern, so bin ich es. Mich hätten Sie nicht fragen sollen. Und wenn Sie sich darauf berufen, daß ich doch ehedem mit dem Wesen, Werden und Sehnen des Burgtheaters in herzlicher Liebe vertraut war, über seinen Bestand und seine Bestimmung manchen eigenen Gedanken hatte, so beweist das für den gegenwärtigen Augenblick nicht viel. Dazwischen liegt mehr als ein halbes Dezennium: die letzte Zeit Paul Schlenker's, das Kommen, Arbeiten und Absterben Berger's; dazwischen liegt für mich eine angestrengte politische Lehrzeit, Jahre unausgesetzten harten Handlangerdienstes an der böhmischen Ausgleichsmaschinerie; dazwischen liegt ein verzweifelter Ringen nach Atem, die schwere Stimmung eines innern Kampfes auf Tod und Leben, dessen Bosartigkeit keiner ermessen kann, der nicht, wie ich, ahnungslos und unbewehrt in die für den deutschen Europäer mörderische Atmosphäre dieser leider so sehr interessanten Stadt geworfen worden ist. Wo mag, hinter diesem zehnfach verhängten Horizont, alle die Anmut, Kraft, Vornehmheit, Güte und menschliche Zier wiederzufinden sein, die mir einstmal's das Burgtheater bedeutet hat? Woher sich einen Gedanken ausspinnen, der sachlich die Sache trifft? Nein, mich hätten Sie nicht fragen sollen.

Fragen Sie doch lieber . . . ja, wen denn? Das ist es, was mir immerhin noch den Mut geben könnte, das liebe alte Thema wieder einmal aufzunehmen. Ich meine, daß auch von den Näheren und Nächsten keiner einen rechten Anhalt hat, um einigermaßen begründet auszusagen, was nun im Burgtheater geschehen soll, und wie es dort werden kann. Alles ist in Verwirrung, nirgends zeigen sich Ziele. Berger habe versagt, meinen Sie. Das will ich glauben. Seine ganze Führung muß ein Versuch mit untauglichen Mitteln gewesen sein. Das gute alte Burgtheater wieder aufrichten wollen, in einer Zeit, da es keines mehr gibt und keines geben kann — dieser Traum eines verspäteten Epigonen konnte nicht in Erfüllung gehen. Aber ein neues Burgtheater schaffen, mit einem modernen Stil der Darstellung und einem Repertoire, das aus der dramatischen Literatur unsrer Tage genährt wird: künstlerisches Leben voll drängender Gegenwart kampffroh gestalten und erhalten — im kaiserlichen Hofinstitut, in der österreichischen Hauptstadt Wien? Das hält wohl keiner für möglich, der

die wiener Katastrophen miterlebt hat, die hier, um schmerzlichere Deutlichkeit zu vermeiden, nur mit den Namen: Burckhard, Mahler, Schlenker bezeichnet werden mögen. In den persönlichen und sachlichen Grundlagen sind sie wohl ganz verschieden, an beweisender Kraft einander doch nahe verwandt. Sie zeigen alle, daß es derzeit (dieses Derzeit dauert nun zwanzig Jahre und kann immerhin noch recht lange dauern) in Wien nicht geht; nicht mit achselzuckendem Troß, nicht mit vorsichtig zögernder Beharrlichkeit, und mit genialischem Feuer auch nicht. Zwischen den Forderungen der Zeit, die dort fast niemand recht vom Herzen anerkennen will, und den Klammern einer Tradition, die keine aufbauende Kraft mehr hat, zwingt sich dieses große, reiche Theater nun schon seit Jahrzehnten hin und kann den Weg zu seinen Lebensquellen nicht finden.

Aus dem verzweifelt einfachen Grunde, weil diese Quellen an die harte Oberfläche der jetzigen Welt überhaupt noch nicht durchgebrochen sind. Die großen berliner Bühnen haben aus der unruhigen Hast, der nervösen Reizbarkeit, der Tatsachenfreude, der psychologischen Liebhaberei, ja selbst aus der Schau- und Prunklust dieses Alters Kräfte und Säfte in überreichem Maß gesogen, sie in ihren künstlerischen Organismen gut verarbeitet und sind so, im Guten wie im Schlimmen, helle, scharfe, fast vollkommene Spiegelungen gegenwärtigen deutschen Geistes geworden. Das Burgtheater, umhüllt und überladen mit Pracht, Noblesse und Ueberlieferungen, kann weder den jagenden Atem, noch den nervösen Impressionismus, noch auch, wiewohl es seinem ganzen Wesen nach auf sinnliche Wirkung gestellt ist, die anspruchsvoll derbe Sinnlichkeit dieser Zeit als keimkräftige, formenbildende Elemente organisch in sich aufnehmen. In den Kern seines Lebens kann von allem, was diese Zeit im Innern und nach Außen hin bestimmt, kaum eine schwache Mahnung dringen. Nicht wegen irgend eines harthörigen oder rückständigen Direktors, sondern wegen seiner eigenen — börsichen, städtischen und traditionellen — Besonderheit. Die Zeit, wie sie heute im entwickeltsten Deutschland verstanden wird, hat Mühe genug, bis in ein paar wiener Caféhäuser, Vereinigungen, Institutionen vorzubringen. Von da aber bis in die Paläste, wo das offizielle Oesterreich sein Gepräge bekommt, ist ein völlig ungangbarer Weg. Und so ein Palast ist eben auch das Burgtheater.

Führende deutsche Bühne? Das kann nicht sein. Jetzt nicht. Ob wir nun aus einem heulenden, taumelnden, stochenden Völkergemisch auf einmal ein richtiger Staat werden, ob wir klerikal, liberal oder sozialdemokratisch regiert werden, eine harte oder sanfte Zensur bekommen, das wird am Burgtheater wenig bewirken. Und wenn gleich morgen eine Freiheit über uns hereinbräche, daß denen, die sie herbeigewünscht haben, die Haut davor schauderte — das Burgtheater könnte nicht mit. Könnte nicht. Es ist zu reich, zu schwer, zu stolz. Ich sage

nicht, zu alt. Denn im allgemeinen lebt ja das Theater, wie kaum ein andres Menschenwerk, immerzu vom gegenwärtigsten Leben und hat so die Möglichkeit, wenns sein muß, von heute auf morgen jünger zu werden als das jüngste neben ihm. Dieses aber nicht. Weil der stärkste Grund und der beste Teil seiner Schönheit immer darin bestanden hat, daß es langsam, langsam geworden ist, ohne andre Rücksichten als die der Tradition und der Distinktion (die eben jeden raschen Umsturz ausschließen). In Zeiten aber, da einem so umhagten und ausgezirkelten Wachstum zu wenig förderliche Säfte zufließen, hat dieses große, reiche, stolze Hoftheater keine andre Wahl, als sich selber ungeduldig zu zerstören oder geduldig auf gut Glück abzuwarten. Vor der Zerstörung wissen es die klugen Hofleute pflichtgemäß zu bewahren. Bleibt also nur die Geduld.

Was diese Geduld schließlich bringen soll? Nun, ich für mein armes Teil hoffe noch immer, daß die verstreuten Ansätze zu einem Drama großen und anschaulichen Stiles einmal bedeutend ineinanderwachsen und eine durchgereifte, dem ganzen Zeitalter gultige dramatische Form aus sich entfalten werden; daß wir wieder einmal Kraft und Gewissen genug haben werden, um zu gestalten und zu genießen, was das große Drama allein geben kann: Erhabene, vom Gefühl aus erkennbare Sinnbilder des Gesetzmäßigen und ewig Notwendigen in unserm Leben. Einige Köpfe sind schon da, die den Willen und das Herz zu solcher Schöpfung haben; nur werden sie noch nicht weithin genug vernommen. Aber das Drama ist eine Menschheits Sache und kann ohne das Ja einer ganzen Menschheit nicht wachsen und gedeihen. Mir scheint jedoch, daß jetzt das Gehör für die tiefen und würdigen Angelegenheiten der Menschheit schon schärfer und allgemeiner wird. Und so mag auch eine vollkommene und vom allgemeinen Gefühl anerkannte Form des Dramas in ermeßbarer Zukunft wieder möglich sein. Dann könnte wohl auch das Burgtheater wieder so groß und so jung werden, wie je zuvor. Denn so wenig es in Idealismus, Maschlebigkeit, Impressionismus und all der Stilberwirrung von heute gesund und froh aufleben kann, so sehr sind Würde, ausdrückliche Bildlichkeit, großer, weit-ausholender Sinn seine eigenste Sache. Wenn es dies, im Einverständnis mit der Sehnsucht und mit den Leistungen der ganzen Epoche, wieder hervorbringen darf, dann wird es auch wieder sein, was uns jetzt beim Klang seines Namens nur noch als schöne ferne Erinnerung aufleuchtet.

Und bis dahin? Ja, der Mann, der jetzt kommen soll, ist wirklich zu bedauern; und seine nächsten Nachfolger wohl auch. Er wird bei der Ungunst dieser Zeitläufte nichts tun können, als seine Klassiker — darunter verstehe ich hier alle bewährten ältern Stilisten, etwa von Alischloß bis auf den leider allzu früh erloschenen jungen Hofmannsthal — von Mal zu Mal, je nach Einfall, Laune und Konjunktur wieder

zurechtstutzen und aufpuken; dazwischen gelegentlich irgend einen Shaw oder Maeterlinck, irgend einen feinnerbigen Franzosen, starkblütigen Deutschen oder eleganten Oesterreicher letzten Datums ins Repertoire werfen, als ein plötzliches Signal, daß man auch noch da ist und mittut. Der Rest ist Molnár und Umgebung. Aber die Klassiker wird man ihm nicht glauben, weil draußen, in den stilistisch bewegtern deutschen Zonen, immer noch ein reicheres, auffallenderes, nachhaltigeres Experiment der Inszenierung auftauchen muß. Die Signale werden, wie bisher, ohne Wirkung und ohne Antwort verzischen. Und die Molnáre wird man auch ihm als arge Versündigung gegen alle bisherige Geschichte des Burgtheaters bitterböös anstreichen. Er ist sehr zu bedauern. Ueberdies werden sie gewiß wieder die Hegemonie und die führende deutsche Bühne und lauter so unmögliches Zeug von ihm haben wollen; werden ihn erst grimmig anschreien und dann ganz gleichgültig werden. Er wird es entweder, solange er kann, mit höhnischem Achselzucken ertragen, wie der wurschtige Burckhard und der sehr beharrliche Schlenker getan haben; oder auf und davon laufen, wie der ungestüme Mahler aus seiner Oper (in der er wohl weit mehr geleistet, aber endlich doch dasselbe erlebt hat). Gegen den Willen und die Art einer Zeit kann eben kein Einzelner Großes und Dauerndes ausrichten. Das berühmte alte Burgtheater hat auch nicht Laube gemacht, sondern die lebenshungrige Neppigkeit und der laute Idealismus des aufgeblühten liberalen Bürgertums. Und das neue herrliche Burgtheater wird nicht ein Vahr (Gott behüt' ihn vor diesem Amt!), Brahm, Reinhardt, Hagemann, Hilan, Plümke oder Zipselmaier machen; sondern die Wiederkehr eines großen einheitlichen Lebensgefühls und eines festen harmonischen Stilbewußtseins unter den kultivierten Europäern deutscher Bildung. Inzwischen aber kann auch im kaiserlich österreichischen Theaterbetrieb nur geschehen, was in der k. k. österreichischen Wirtschaft und Politik schon seit Generationen geschieht: Fortwursteln.

Es mag noch ein Jahrzehnt, es mag noch Jahrzehnte dauern. Ich bin ganz zufrieden, daß für mich keine Notwendigkeit, ja kaum Gelegenheit vorhanden sein kann, weiterhin dreinzureden. Und bitte deshalb, daß Sie, bevor wieder ein paar Jahre herum sind, in Sachen des Burgtheaters nie mehr befragen

Ihren im Exil abwartenden

Willi Handl



Freiherr von Speidel

1. Von Erich Mühsam

Am ersten September ist der Generalintendant der münchener Königlichen Theater und der Hofmusik, Albert Freiherr von Speidel, vierundfünfzig Jahre alt, gestorben. Speidel war hoher Offizier der bayerischen Armee gewesen, bis er im Jahre 1905 zum Nachfolger Bossarts ans Hoftheater berufen wurde.

Die sieben Jahre seiner Tätigkeit werden bezeichnet durch einen stets fühlbaren Willen zu künstlerischem Aufstieg und durch die persönliche Anständigkeit des Intendanten in allen Entscheidungen. Diese Eigenschaften sind gewiß kein zureichender Ersatz für Genialität. Sie erwiesen sich aber den Speidel unterstellten Instituten als außerordentlich dienlich. Denn das Hoftheater bietet heute in jeder Hinsicht ein erfreulicherer Bild als zu Bossarts Zeiten.

Speidel hatte einen sichern Blick für Persönlichkeiten, die seinem Theater nützlich sein konnten. Er stellte die rechten Menschen auf den rechten Posten, und, wo ihm das nicht gelang, traf die Schuld nicht ihn, sondern die ungewöhnlich mißlichen Verhältnisse, die in den ungefunken politischen Zusammenhängen des Bayernlandes begründet sind. Er konnte nicht überall reformieren, wo reformatorische Eingriffe nötig wären, und so ist das Bild, das der gegenwärtige künstlerische Stand des Hoftheaters bietet, sehr merkwürdig.

Zwei Richtungen stehen einander argwöhnisch und eifersüchtig gegenüber, zwei Richtungen, die sich ebenso sehr im Repertoire des Schauspiels wie in der Regie und im Darstellerpersonal ausdrücken. Die eine Richtung repräsentiert den traditionellen Hoftheater-Typus, der im Namen Bossart restlos charakterisiert scheint; die andre die moderne Tendenz der von Speidel nach München gezogenen Kräfte. Wir sahen Aufführungen — besonders klassische — die einheitlich scheußlich waren, von übelster Herkömmlichkeit in Anordnung, Darstellung und Sprechweise. Wir sahen auch Aufführungen, die einheitlich gut und stark waren: moderne Stücke, überlegene Regie, natürliche lebendige Darstellung. Und wir sahen mit einem heitern, einem nassen Auge, recht seltsame Mischungen der beiden Tendenzen.

Der kräftige Aufschwung kam in das Hoftheater-Schauspiel mit der Berufung Albert Steinrücks. Zugleich aber kam die Kampfstimmung auf, die intra muros et extra gelegentlich recht bemerklich wurde, und im letzten Frühjahr zu dem bekannten Vorstoß der klerikalen Politiker gegen die 'Modernen' und darüber hinaus gegen Herrn von Speidel selbst führte. Damals hat sich der Intendant famos benommen. Damals durfte er aber auch die Empfindung heimtragen, daß er die besten seiner Leute und den ganzen kulturellen Teil der münchener Bevölkerung hinter sich hatte.

Selbst unter gewöhnlichen Verhältnissen würde man den Tod Speidels um des liebenswürdigen charakterfesten Mannes willen schmerzlich bedauert haben. Unter den gegenwärtigen verdächtigen politischen Umständen aber ist die Trauer mit schwerer Sorge durchsetzt. Wäre der Intendant am Leben geblieben, so wäre das Werk der völligen Modernisierung des Theaters mit großer Wahrscheinlichkeit langsam, aber stetig fortgeschritten. Nun hat Speidel die Arbeit mitten im Werden aufgeben müssen, und es ist lebhaft zu fürchten, daß die Einflüsse, die ihn immer heimlich und bei günstiger Konjunktur auch offen beschdten, jetzt ihre reaktionären Gelüste mit vermehrter Energie werden zu realisieren suchen. Speidels Tod bedeutet für München eine schwere Krise. Wir müssen abwarten, ob sein Nachfolger ein Mann sein wird, der das begonnene Werk weiterführen und vollenden kann, oder einer, unter dessen Hand die junge Saat vernichtet wird.

2. Von Bernhard von Jacobi

Der Freiherr Albert von Speidel ist gestorben an den Folgen einer Gallensteinoperation, die der durch Fieber und Schmerzen geschwächte Körper nicht mehr ertrug (wie die offizielle Besart sagt) — an den Folgen einer vor mehreren Monaten mit allen Mitteln der Spejournalistik gegen ihn betriebenen Bühlarbeit (wie doch wenigstens einmal laut und vernehmlich ausgesprochen sein soll). Ueber Lebensdaten, Titel und Orden des Entschlafenen kann man vielerorts nachlesen; auch über seine menschlichen Eigenschaften: Gradheit, Zuverlässigkeit und Pflichtgefühl, hat die Presse sich eingehend verbreitet. Gewiß war — nichts Selbstverständliches in der bunten Welt seiner Tätigkeit — sein „Ja“ wirklich ein „Ja“ und weiter nichts; gewiß versprach er lieber zu wenig als zu viel, um ja des Haltens sicher sein zu können; gewiß kannte sein Herz keine Winkelzüge und seine Zunge keine Redensarten; gewiß hat er oft mit vierzig Grad Fieber seine Tagesarbeit im Bureau selbstverständlich und unrenommistisch getan — aber mit all diesen schönen und lebenswerten Eigenschaften hätte er ein herzlich schlechter Musikant sein können. Und etwas Derartiges ist wohl auch in den meisten Nekrologen, versteckt wenigstens, gemeint, in diesem halben und schiefen Lob, in der Betrachtung der Kavaliereigenschaften, in dem Hinweis auf die frühere glänzende militärische Karriere. Aber einmal muß mit allem Nachdruck gesagt werden, daß diese Zensur falsch, ungerecht oder gar böswillig ist. Albert von Speidel war ein liebenswerter Gentleman, wie die deutsche Bühne wenige in leitenden Stellungen kennt; aber er war vor allem ein wirklicher und wichtiger Diener der Kunst. Man soll diesen Mann nicht wie einen dilettierenden Offizier behandeln! Diesen Mann, der es als Leiter eines deutschen Hoffchauspiels fertig gebracht hat, die Geschäfte mit den besten modernen

Autoren zu machen und die Komtessen-Unterhaltung und Höhere-Töchter-Belehrung fast ganz aus seinem Spielplan auszuschließen. Er war im Grunde wohl ein konservativer Mann — Blut, Erziehung und Milieu mußten ihn dreifach dazu machen — und er hat sich wohl manchmal selbst gewundert, wie er in das heftige literarische Vorpostengefecht geraten ist. Aber er hatte, unverbildet, unsnobistisch und vorurteilslos, einen für die Forderungen der Zeit außerordentlichen Instinkt, der ihn zwar zu keinem Künstler machen konnte, der ihn aber zu einem der denkbar besten Theaterleiter der Gegenwart gemacht hat. Er sah schnell, daß das Interesse erwachsener Menschen seinem Theater wiederkehrte, daß seine Schauspieler nach den neuen, mannigfaltigen Aufgaben begierig griffen, und daß seine Schauspielbühne wieder mitzählte, wenn von den Stätten ernsthafter Kunstübung gesprochen wurde. Das Publikum ging mit — die Kassentrapporte bei Hauptmann, Shaw, Bahr und Schnitzler wiesen das aus — aber die oft zitierte bayerische Volkseele begann in der Brust des Abgeordneten Johann Filler zu kochen. In seiner Presse begann ein mit allen Mitteln (soweit sie strafgesetzmäßig nicht faßbar sind) geführter Feldzug gegen den des Modernismus verdächtigen Intendanten und die Männer seines Vertrauens — der Feldzug, dem nicht Speidels Stellung, nicht sein Wille und Mut, wohl aber nun sein Körper unterlegen ist. Albert von Speidel ist auf dem Felde gefallen, die Waffen in der Hand, und er trägt seine Wunden vorn. Wir haben keinen Hösling oder Offizier, dem ein bißchen Klavierspielen die Intendantenkarriere erschlossen hat, in sein frühes, viel zu frühes Grab gelegt, sondern einen Mann, der an weithin sichtbarer Stelle der dramatischen Kunst unsrer Gegenwart ernst und treu gedient hat. Nicht nur persönliche Anhänglichkeit und Zuneigung, die seit Wochen gebangt hatte, wenn sie die verehrten Züge schmäler und schmäler, das Lächeln um den Mund immer bleicher und wunder werden sah, stand an dieser Wache: das Gefühl jedes Menschen, der dem Geiste unsrer Zeit, soweit er sich in den Mitteln des Theaters seinen Ausdruck sucht, mit unruhigem Herzen lauscht, muß hier zum trauernden und ergriffenen Bruder werden. Es kann ohne Phrase und ohne törichte Scham ausgesprochen werden, daß wir, die mit ihm arbeiteten, viel verloren haben: mehr verloren aber hat die Sache, der wir alle dienen. Wir wollen ihm und ihr die Treue halten und uns um so fester an einander schließen. Was und wer nun kommen wird, weiß zur Stunde niemand. Wird er aus der kalten Hand des Verstorbenen die Fahne nehmen und mit Florian Gehers Worten zu ihm sprechen: „Ade, Kamerad, ade! Hast brav ausgehalten, Landsmann, hast wacker getwerket, Landsmann, und Frieden und Schlacht ehrlich erarnet. — Willst sie nit hergeben? Ei, Bruder, gieb dich zufrieden — ich will ihr so treu sein wie du — — —“?

Hamburgs Neuformation /

von Arthur Satheim

Hamburg hat zurzeit vier Theater, die ein sensitives, modernes Leben führen. Wenn man die rechtschaffenen und sehr entwicklungsfähigen „Volkschauspiele“ hinzunimmt, sogar fünf. Es hat jetzt drei unverkennbar wertvolle Regiekünstler: den emsigen Hagemann, den sonderbaren Jesner und Hans Loewensfeld.

Herr Doktor Loewensfeld wird sich zweifellos leichter einbürgern als Hagemann. Denn er folgt auf den unumwundenen Theaterkaufmann Bachur, während Hagemann immerhin Baron Berger zum Vorgänger hatte. Unfre Vereinigten Stadttheater nahm man seit Jahren nicht mehr ernst. Loewensfeld soll uns, geschmeidig und unerbittlich, eine moderne Oper schaffen und seine überschüssige Kraft dem altonaer Schauspiel widmen. Wenn er die Unterstützung Felix Weingartners behält, wenn die Stars bei ihm bleiben und die Sternlein nicht verjagen, kann die Oper gut werden. Altona, bis jetzt die Stadt himel-schreiender theatralischer Unterlassungssünden — des total vermoteten Repertoires, der beschämenden Requisitenarmut, der verschmierten Begabungen — Altona bekommt ein anständiges, vielleicht sogar merkwürdiges Schauspiel. Loewensfeld reformiert hier allerdings mit wesentlicher Hilfe seiner nicht eben mouffierenden technischen Regisseure und Zeremonienmeister: Jelenko, Behrlin, Eppens, Wilhelmi. Ob er die Absicht hat, ob es ihm gelingt, dauernd Künstlerisches oder auch nur Disputables zu bieten, wird sich in Bälde entscheiden. „Der Arzt am Scheidewege“ war eine energische und differenzierte Auf-führung mit anmutigen, doch anthropozentrischen Szenenbildern und einem zwingend gespielten vierten Akt. Aber des Lebens ungemischte Freude ist doch noch etwas andres. Und diese akademisch-pathetische Jennifer aus Bremen, diesen kommentwidrigen Doktor Schuß-macher aus Hanau möchte ich nicht noch einmal sehen. Ueberraschend gut war Ewald Bach als Maler Dubedat. Im übrigen wird man bei Loewensfeld die repräsentativen Absichten von den wahren künstlerischen Entwicklungsmomenten besonders scharf scheiden müssen.

Das Thalia-theater hatte bis jetzt von allen in Betracht kommen-den Theatern Hamburgs die eigenste Ausdrucksstruktur. Das neue Haus steht dem alten gegenüber. Gegenüber dem alten Spind aus der Zeit des Herrn von Schnabelewopski oder vielmehr seiner Groß-mutter Madame Pipizka. Die neue Thalia sieht platterdings gleich-gültig aus; und das ist das Günstigste, was man von ihrem Außern sagen kann. Auf das Innenleben hin besehen, ist es ein bourgeois Theater mit gelegentlich tragikomisch wirkender Betonung finanz-aristokratischer Privilegien. Im Hochparterre gibt es ein Teezimmer.

Es wirkt gefällig, behaglich, zierlich, halbdunkel, hausfraulich und erinnert daran, daß englische Teestüde eine Spezialität der Thalia-bühne sind. Das Foyer des ersten Aktes hingegen nimmt sich hoch und kalt, festlich-reserviert aus. Das Grün und das Gelb ergeben etwas Korruptes, Gefährliches. Man ahnt Krisen. Der Zuschauerraum ist mir jedenfalls sympathischer als die bekannten zahlreichen Zellner-und-Zellmer-Zuschauerräume. Er tut sich ein bißchen anachronistisch auf, mit seinen drei Rängen, wozu noch ein solenner Zwischenrang kommt, und den vielen, vielen Logen.

Die Eröffnungsvorstellung fand vor einem recht gesiebten Publikum statt. Von Intendanten, Musikern, Sistrionen, Stüde-lieferanten und öffentlicher Meinung wimmelte es. Auch viel 'Hamburger Gesellschaft' war zugegen. Ferner sah ich Roscius und Gabillon, Paul Lindau und Siegwart Friedmann, Alfred Holzbod und Frank Wedekind. Prominente und promenierende Persönlichkeiten aus Stuttgart, Dresden, Czernowitz, Hannover, Petersburg, Amsterdam, Wien, Schwerin, Berlin, Breslau, Oldenburg und noch mehr Städten. Merkantilische Ehrenlegionäre, Wollhändler und sonstige Theater-agenten. Alle ordenübersäten Männerbrüste Serbiens. Und nun wäre es vielleicht doch angebracht gewesen, diesen Herrschaften, deren Erstaunen beim Anblick des neuen Hauses nur mäßig sein konnte, durch eine außerordentliche Aufführung einer bedeutsamen Dichtung zu zeigen, daß unser Thalia-theater — ob alt, ob neu — etwas ist.

Man machte es anders. Man mimte Otto Ernst, Goethe, Heise und Wedekind. Ein Festspiel von Otto Ernst — einen formidablen Quart. Und die 'Laune des Verliebten', die man ganz unzulänglich besetzt hatte. Alsdann kam Paul Heise mit einer, sagen wir, dramatischen Nichtigkeit: 'Unter Brüdern' zu Worte, die allerdings unter Glashars Regie recht intelligent gespielt wurde. Die Zeit traf man nicht ganz. Man datierte das Stück um etwa zwanzig Jahre zurück, projizierte es ins Wiebermeierliche. Zum Schluß folgte Wedekinds 'Kammersänger'. Zepner hatte ihn inszeniert, und sein Stilideal ist größtmögliche Ausdrucksfähigkeit. Der Gegenpol alles Poetisch-Schwerfälligen und bloß Konversationellen. Aber zu einer künstlerischen Vereinheitlichung ist es doch nicht gekommen. Es lag dies vor allem daran, daß der Herr Kammersänger nicht in rechten Händen war. Herrn Bozenhard ist die Bewältigung großer Rollen Gewohnheits-sache. In seiner Darstellung kommt das Doppelbödige nicht zum Ausdruck. Es schillert nichts, alles ist gemeinnützig, geläufig, realistisch. Weitaus näher kam Käthe Brand-Witt der Helene; bestimmte Stufungen, Gefühlsunterarten fehlten. Außerordentliche Augenblicke hatte Roberts als Professor Dühring. Seine mosaik-artige, aber feine und aufrichtige Leistung dominierte entschieden.

Die beiden Parodypremieren der Thaliaabühne, Rudolf Herzogs Lustspiel ‚Herrgottsmusikanten‘ und Ibsens ‚Komödie der Liebe‘, verstärkten den Eindruck nicht. Nach Wedekinds ‚Rammerjäger‘ ist es keine gelinde Qual, den sonnig-wonnigen, bohémehaften Geigenvirtuosen Herzogs zu erleben, der beinahe in eine Großfärberei hineingeheiratet hätte, aber schließlich doch, statt der überspannten und im Grunde spießigen Millionärstochter, das bekannte resolute, prächtige Mädel nimmt. Dieser pseudoromantische Uberschwang ist Kitsch, die Figuren und Figürchen sind Gespenster höchst epigonalen Kalibers. Gespielt wurde sehr ungleich, und das fiel auch bei der ‚Komödie der Liebe‘ auf. Warum man den Dichtersmann Falk einem ganz unwunderlichen, nachahmerischen und in seiner Technik peinlichen Herrn gegeben hatte, ist mir rätselhaft.

Vielleicht auch hat sich das Ensemble noch nicht an den neuen Raum gewöhnt, dessen Akustik nicht eben für das alte, intime Thaliaspiel berechnet sein mag. Vielleicht überlegen sich Herr Bachur und seine Berater, ob nicht die neue Thalia, aus räumlichen, akustischen und demnach letzten Endes finanziellen Gründen, Mespomenen — will sagen: der Literatur‘ größere Konzessionen machen sollte.

Der Ruhreigen / von Fritz Jacobsohn

Als ich Richard Walfas Textbuch zu Wilhelm Kienzls ‚Ruhreigen‘ las, fragte ich mich, warum der Titel der Oper ‚Ruhreigen‘ lautete und nicht wie die Novelle von Rudolf Hans Bartsch ‚Die kleine Blanchesleure‘. Jetzt, nach dem Studium der Partitur und nach der Aufführung der Kurfürsten-Oper, sind mir die innern Gründe dieser Titulierung klar geworden. Wie und was sollte die kleine Blanchesleure nach dieser ganz, ganz kurzen, aber doch so sprühend-lebendigen Novelle nicht alles gewesen sein! Dieses lachende Marquiselein war frivol und lechermäulig, lüstern und geistreich. Sie lebte im Rausch des „impertinent heitern Versailles“ und war gewöhnt, compliments en mille zu empfangen; alles verneigte sich tief vor ihrem Glanz und ihrer Schönheit. Sie war so übermütig und so konsequent in ihrer Lustigkeit, daß der Erzähler von ihr sagen kann, sie hätte sich aufs Schaffot gelacht.

Wo ist der Komponist, der solch eines Weibchens innere Musik zum Klingen erwecken, ja, der überhaupt nur eine Musik für sie finden konnte, die mehr von ihr aussagt, als nur ihre äußere Beweglichkeit? Vielleicht sah Walfas ein, daß Kienzl nicht der Mann dazu war, vielleicht auch wollte er, als schlichter Librettist, nur ein ordentliches Opernbuch mit einer einfachen Handlung und dem bühnenwirksamen Hintergrund der großen Revolution schreiben — kurz: aus der französischen entzückenden kleinen Blanchesleure wurde: ‚Der Ruhreigen‘, ein deutsches musikalisches Schauspiel. Und damit etwas Neues. Sicherlich nichts Schlechtes, aber doch etwas ganz andres, als es hätte werden

können und sein sollen. Statt eines grazios-frivolen Spiels zum Lachen und Entzücken, eines Spiels, das selbst unter Tränen noch ein Lächeln abzwingt, wurde eine Oper mit vielem Chorlärm und etwas Gavatte- und Menuett-Tänzelei und wieder dem alten, sentimentalistischen Gemütsballast.

Diese Umwandlung ist ganz bewußt geschehen und auch in den ungeschriebenen Gesetzen der Opern-Herstellung begründet. Die Handlung selbst ist undramatisch, sie ist lyrisch mit stark idyllischem Einschlag. Allerdings konnte Bartsch von der Hauptszene zwischen Blanchefleure und dem Schweizer Thaller, in der die tiefe Liebe des Naturburschen zu der verderbten, lodenden Aristokratin aufbraust, erklären, sie sei die rechte Opernszene, und damit vielleicht den ersten Anstoß zu der jetzigen Veroperung geben. Damit hat es dann aber auch sein Bewenden. Das andre ist Nebenwerk von nur episodischer Bedeutung. Selbst die so bede Szene der Marquise vor dem Nationalkonvent wirkt nicht dramatisch, und der Schluß — ihr Verzicht auf Freiheit, Leben und Liebe — ist allenfalls eine geistreiche Pointe, aber kein Höhepunkt im Verhältnis zum Voraufgegangenen.

Trotzdem hätte hier ein stark ergreifendes Opernwerk entstehen können, wenn die Grundstimmung und die Idee der Eigenart und dem Können Wilhelm Rienzi's mehr entgegengekommen wäre. Aber Rienzi ist ein zu ehrlicher Komponist, um zu lügen. Ihn hat das Opernhafte der Lyrismen, das Volkstümliche der einzustreuenden Liederlein und Tänze, das äußerlich Wirkungsvolle der Chorszenen gereizt. Das Problematische im Charakter der kapriziösen Blanchefleure, doch sicher eine interessante Aufgabe für einen modernen Komponisten, hat er beiseite gelassen und dieser Dame ein mehr glattes als schillerndes und gleißendes musikalisches Gewand angetan. Dabei darf man natürlich in reizenden Melodien, geistreichen Verarbeitungen der Motive und hellen klaren Schönheiten schwelgen. Das Straßburg-Lied in seinen verschiedenen Verarbeitungen gewinnt zwar nicht die Bedeutung, die man ihm bei seinem ersten glücklichen Auftauchen zuschreiben möchte — aber überall da, wo es sich um eine unkomplizierte Darstellung und um äußere Gruppierung größerer Szenen handelt, stellt Rienzi, in Anlehnung an das Volkslied und Wagner, seinen Mann. Den spezifischen Heimatsdunst, den Rienzi's übrigens höchst töricht und unvernünftiger Kommentator verspüren will, habe ich nicht bemerken können.

Balki hat mit dem „Auhreigen“ von dem schnell entschwindenen Glück seines Vorgängers, der das Werk angenommen hatte, gezehrt. Nur noch ein Stück des furchtbaren „Duo vobis“ zeugte als Zimmerdecke von der Direktion Moris. Außerdem aber gab es leider noch zum großen Teil das alte Ensemble mit Jowilowski, dessen Stimme immer mehr verfliehet, und Fräulein Zenter, die wenigstens bloß aussieht, wogegen sich ein neues Fräulein von Gransfeldt sehr empfindlich bemerkbar machte. Das nur manchmal getrübe Glück, in den beiden Hauptrollen Eva von der Osten und William Miller hören zu dürfen, werden hoffentlich recht viele wahrnehmen, auf daß die neue Direktion ihren Wagemut zu künstlerischen Taten nicht verliere.

Die schwarze Geißel / von Ludwig Biró

Es war im Jahre 1871. Von Pest war schon ganz zu Anfang des Sommers die Nachricht zu uns gedrungen, daß die Cholera dort hause. Ende Juni wütete sie schon in Nagybárad, im Juli bereits auch in Eszabá und Temesvár, wie man uns meldete. Dann hörten wir nichts weiter. Die schwarze Geißel wurde in unsrer nächsten Nähe geschwungen, wir aber fühlten das Säusen des Schlags nicht. Rings um uns herum — in großem Bogen — hielt der Senfmann reichliche Ernte, innerhalb dieses riesigen Halbkreises aber war Ruhe. Zu uns kam die Cholera nicht.

Im Juni hatten wir gebangt und gezittert; im Juli hatte die Nervosität, die Angst der ganzen Stadt förmlich getobt und gejammert; Ende August aber lachten wir erleichtert auf. Der September kam, und von der Cholera war nicht die leiseste Spur zu sehen. Auch anderswo hatte die Seuche schon an Kraft verloren. Wir lachten frohlockend aus der Ferne über den sterbenden Fenster, wir verspotteten alle, die sich noch immer so emsig und besorgt gegen eine Gefahr wappneten, die keine Gefahr mehr war. Wer noch immer gekochtes Wasser trank und nicht schon begierig rohes Obst naschte, fing an, zur komischen Gestalt zu werden.

Wir fühlten uns wohl. Es war ein sehr schöner Herbst: warm, mild, klar und fruchtbar. Die Trauben versprachen eine vortreffliche Lese, und schon jetzt fingen wir an, hie und da die Bergkeller aufzusuchen, um zu sehen, was für Wein die heurigen Trauben wohl geben würden, und zu kosten, wie der vorjährige mundete. Es wurden auch hin und wieder Tanzkränzchen veranstaltet, und ins Theater gingen wir tagtäglich.

Ein steinernes Theatergebäude besaßen wir zu dieser Zeit noch nicht; die Truppe des alten Ubarffy hielt seit Mitte des Sommers ihre Vorstellungen in der Arena ab. Anfangs waren es nur wenige, die sie besuchten; als es sich dann aber zeigte, daß die Ernte gut ausgefallen, die Weinlese famos zu werden versprach, und als das Wetter schön wurde, die Herbsttage wohligh und heiter waren: da füllte sich die riesige Holzbude täglich bis auf's letzte Plätzchen, und die Leute wimmelten fröhlich und wohlgelaunt unter den Akazienbäumen des großen Arenahofes herum. Im September kam auch eine neue Primadonna zu Direktor Ubarffy, es war Jenny Király, und ein neuer Komiker, Mihály Tátrai. Diese beiden wurden, wie man zu sagen pflegt, die gefeierten und verhätschelten Lieblinge des Publikums. Die neue Primadonna schlug sich siegreich mit der alten, Tátrai aber wurde von schallenden Beifallssalven und schmetterndem Gelächter in jeder Rolle, bei jeder Geste und Gebärde begleitet.

Am neunzehnten September spielten sie ‚Die schöne Helena‘. Eine Woche vorher hatte die alte Primadonna die Rolle der griechischen Königin gespielt; es war also ein offener und dem Publikum direkt verkündeter Wettstreit, daß man jetzt Jenny Király in eben derselben Rolle auftreten ließ. Das Theater war gesteckt voll. Die Jugend kam in großer Zahl und mit Blumengeschossen bewaffnet, um Jenny Királys gewissen Sieg noch glänzender und geräuschvoller zu gestalten. Auch die alte Primadonna hatte ihre Partei. Ein kleines Lager; man konnte sich füglich vor irgend einer Demonstration fürchten, so daß die Aufregung die kriegerische Stimmung, den Genuß noch verdoppelte.

Die Vorstellung nahm ihren Anfang. Wir empfingen Jenny Király mit einem Riesenapplaus. Da machte sich ein schwacher, feiger Versuch zum Zischen geltend. Wir antworteten mit einem geradezu wütenden Beifallsturm darauf, und das Zischen wurde kein zweites Mal probiert. In uns aber blieb die Erregung der Kampfesstimmung wach. Nervös saßen wir auf unsern Plätzen; mit wildfunkelnden Augen gaben wir auf jedes Geräusch acht und wären sicherlich bereit gewesen, uns für den Triumph Jenny Királys gehörig zu prügeln und raufen. Der Kampf jedoch war nur durch Beifallklatschen zu gewinnen. Und so klatschten wir denn, klatschten, bis uns die Arme förmlich vom Leibe fielen, klatschten, bis die Haut unsrer Handflächen zu springen drohte. Jenny Király war ein liebliches, herziges, blondes Mädchen. Wir ließen sie ihre Lieder einmal, zweimal, dreimal, viermal wiederholen, solange, bis das dünne kleine Stimmchen dem blonden Mädchen im Halse stecken blieb und sie totmüde, glückstrahlend, um Verzeihung bittend, uns durch Zeichen zu verstehen gab, daß sie unmöglich noch eine Wiederholung geben könne. Aber diese Wiederholungen bis zur Unmöglichkeit, diese zwanzig Herausrufe: das ist ja ‚Triumph‘, das ist der ruhmvolle Sieg; so gebot es die Sitte, und so gebietet sie es noch heute in den Provinztheatern, wenn es sich darum handelt, blonde Mädchen mit winzigen Stimmchen zu feiern.

Die Vorstellung war also lebhaft und aufregend. Wenn wir uns aber nicht für Jenny Király begeisterten, wenn das Stück und ihre Rolle unsern kriegerisch gestimmten Gemütern etwas Ruhe gewährte, dann lachten wir herzlich über Tatrai. Er spielte den Kalchas, den listigen, schlauen, lieben Panamisten, den verschlagenen Oberpriester; und er selber wirkte noch komischer, noch unterhaltsamer als seine Rolle.

Ein riesiger Fehler der Gesichtskonstruktion gestaltete den Kopf dieses Menschen unaussprechlich sonderbar und komisch. Der Kopf nämlich und der obere Teil des Gesichtes: sie schienen einem Kinde oder einem jungen Mädchen zu gehören. Ein feine, regelmäßig geschnittene kleine Nase, schöne, große, klare, leuchtende, ehrliche Kinder-Augen, vollkommene Harmonie zwischen Augen und Nase und Nase und Stirn. Das war der obere Teil des Gesichtes. Und unter der

Mädchennase und den Kinderaugen öffnete sich ein Rhinocerosmund weit gähnend nach beiden Seiten. Unter dem feinen Näschen ein mächtiger Schliß, eine endlose Oeffnung, ein klaffender Schlund, der vielleicht noch unter den Ohren nicht sein Ende erreichte, wenn dieser Mund sich zum Lachen verzog. Unter dem Riesenmund ein Riesenfiefer, eine große, massive, breittnochige Raumaschine: der Kopf eines Walfischchens und eines Rhinoceros.

Als dieser Kopf sich nur auf der Bühne zeigte: da brach das Publikum schon in schallendes Gelächter aus. Tátrai hatte noch kein Wort gesprochen, er hatte nur seinen großen, dicken, von diesem Kopf gekrönten Körper mit majestätischer Würde auf die Bühne geschleppt: und schon brauste eine Lachsalve durch die Zuschauerreihen. Als er dann anfang zu reden und den komischen Ungeheuerkopf hin und her wiegte, als pathetisch große Tiraden und ein breites behäbiges Gelächter aus diesem Riesenmaule quoll: da war das Publikum nicht mehr zu bändigen. Die Leute mußten sich erschöpft in ihre Sessel zurücklehnen.

An diesem denkwürdigen Abend aber hatte Tátrai sich etwas ganz Besonderes ausgespekuliert, um die Lachmuskeln seines Auditoriums zu reizen. Ich habe seit jenem Abend keine Vorstellung der 'Schönen Helena' mehr gesehen und weiß daher nicht: gehörte der Trick zur Rolle, oder war es nur eine Einlage Tátrais? Wenigstens erinnere ich mich nicht, daß ihn je ein Schauspieler gewagt hätte. Tátrai aber wagte ihn, wenigstens an jenem Abend wagte er ihn . . . Er begann damit zu Beginn des ersten Aktes und wiederholte ihn immer wieder bis zum Schluß des letzten Auftritts. Oberhalb eines großen natürlichen Schmerbauches hatte er sich, unter dem weißen Priestergewande, noch einen zweiten, mächtig gewölbten, ausgestopften Bauch angebracht. Dieser große Bauch von einem halben Meter Länge wackelte immer vor ihm einher. Man lachte unbändig darüber. Von Zeit zu Zeit aber blieb Tátrai stehen, seine Augen rundeten sich verzweiflungsvoll zu schier unglaublicher Weite, die Winkel seines Riesenmauls bebten erschrocken, entsetzt, und senkten sich wie zum Weinen. Er preßte die Hände auf seinen enormen Leib und stöhnte verzweifelt, in beklommenem, ersticktem, weinerlichem Ton:

„Ich muß eine sehr dringende Angelegenheit erledigen.“

Damit stürmte er hinaus. Das Publikum gaffte starr, erstaunt, verwundert. Eine Kinderstimme war es, die zuerst laut sichernd das plötzlich entstandene Schweigen unterbrach; eine Kinderstimme schrie, laut lachend und vor Entzückung und Wonne jubelnd:

„Er mußte hinaus!“

Da erst hatte die Zuhörerschaft den Schlüssel zu diesem Rätsel gefunden. Sie lachten und lachten. Tátrai kam schnell zurück und spielte seine Rolle weiter. Von Zeit zu Zeit aber krümmte er sich, zog

sich sein Körper zusammen, wieder erschien auf seinem Antlitz der Zug verzweiflungsvoller Angst, plötzlich preßte er wieder die Hände auf den Leib und kreischte jämmerlich auf:

„Ich muß eine sehr dringende Angelegenheit erledigen!“

Mit diesem Spiel untermalte er gewissermaßen seine ganze Rolle. Unaufhörlich lag auf seinem Gesicht das unaussprechlich zum Lachen reizende Zucken, und auf dem Wege von den ersten Zeichen des Schmerzes bis zu seinem Verschwinden gab es so unendlich viele Variationen, Grimassen, Gesichtsverzerrungen, Muskelverrentungen, Zuckungen der Mundwinkel, der Nasenflügel und ein unglaubliches Herausquellen der Augen. Zehnmal nach einander mimte er so überzeugend, so abwechslungsreich jenes klägliche, krampfhaft verheimlichte und verschämte Gefühl. Die, welche sich anfangs ablehnend verhielten und dieses Spiel und seine Uebertreibung unschicklich und in keiner Beziehung zur Rolle gehörig fanden, selbst die konnten sich nicht zurückhalten und wurden vom Lachsturm mitgerissen. Zwischendurch klatschten wir Jenny Király wütend Beifall. Es war ein unterhaltender, prächtiger Abend.

Die Aufführung nahte sich ihrem Ende. Da erhob sich in den ersten Reihen ein Flüstern, das sich schnell, von Mund zu Munde fliegend, im ganzen Raume fortpflanzte: Man beabsichtigt, am Ausgang eine Demonstration gegen Jenny Király zu inszenieren!

Grimme Wut stieg uns Jungen zu Kopfe. Flüstern und hastig berieten wir mit einander einen Kriegsplan und waren alle sehr rasch im Reinen darüber, was wir zu tun hatten. Wir werden auf die Bühne hinaufgehen und Jenny Király abholen und nach Hause begleiten: und wehe dem, der es probieren sollte, sie zu insultieren! Der letzte Auftritt kam. Wir lachten noch einmal, zum letzten Mal über Tátrai, applaudierten Jenny Király mit einer letzten Salve — dann verließen wir den Zuschauerraum in stürmischer Hast und stürzten über den Hof zur Hintertreppe und von dort in fünf Sätzen hinauf zur Bühne. Diese war schon leer, alle Schauspieler drängten sich bereits eiligst in dem Hinterkorridor. Unserer acht oder zehn rannten wir in wilder Hast über die Bühne und gelangten zu der Menge. Die griechischen Helden, die griechischen Frauen, Helena, Paris und alle die andern standen dort im Kreise. In der Mitte dieses Kreises lag ein Mensch auf der Erde. Es war Kalchas: Tátrai. Er übergab sich, mit lautem Schluchzen, langem qualvollen Stöhnen. Dann legte sich der Brechanfall: der Mann schluchzte und stöhnte nur noch schmerzvoll. Auf seinen Zügen lag jene Verzerrung, über die wir an diesem Abend so viel gelacht hatten.

Der Arzt kam. Er sah den Kranken an und jagte die Menge aus einander. Dann beugte er sich über Tátrai und untersuchte ihn.

„Die Cholera“, sagte er leise.

Deutsch von Eduard Kadosa

Rasperletheater

Der Fall Lank

Es schlug Zehn. Der Herausgeber prüfte, was er über Herrn Lank geschrieben, ersetzte fast alle harten Worte durch zartere, behielt sich die letzten Abschwächungen für die Korrektur vor und trug das Manuskript zum Briefkasten. Erleichtert betrat er die schwarze Holzbrücke, die über den Bahndamm auf das westender Exerzierfeld führt. Drüben rechts stand der diesseitige Teil der alten Villenkolonie gegen den kalten Nachthimmel wie die Burg von Nürnberg. Von links kamen die Sonntagsausflügler zu Paaren oder in Scharen — lachend und johlend, aber auch friedlich singend. Er schritt an ihnen vorbei in den Wald, bis Eichkamp, marschierte in seinem schnellsten Tempo auf demselben Wege zurück, troch ins Bett, las drei Kapitel Jerome R. Jerome, lachte sich in den Schlaf und träumte. Mozart hatte sich in eine Möwe verwandelt und flog von München nach Munkmarsch. Dann trippelte sie — nach dem Takt, in dem der Cherubin des zweiten Aktes, als Mädchen verkleidet, zwischen der Gräfin und Susannen einhertrippelt — bis zum Vornsenhain, ließ sich auf die Grabplatte der Familie Lorenzen nieder und flötete mit der goldglänzenden Stimme des münchener Tenors Wolf die entzündende, in alle Himmel entzündende Arie des Ferrando aus 'Così fan tutte'. Der Schläfer träumte, wie er vor Glück weinte. Die Welt hatte keine Freuden auf diese. Das seufzt Märchen an Egmonts Brust, fiel dem Träumer ein. Es hätte ihm nicht einfallen sollen. Wie ein Alb legte sich die Erinnerung an jene schreckliche Vorstellung auf ihn. Er stieß einen kleinen Schrei aus, erwachte davon und sprang aus dem Bett.

Es schlug Sechs. Er setzte sich an den Schreibtisch. Die Arbeit war größer denn je. Am ersten Oktober ging die 'Schaubühne' in seinen Verlag über. Endlich. Es war sein Wunsch seit dem ersten Tage gewesen: was ihm gehörte, auch zu besitzen. Sieben Jahre hatte er um diese Geliebte gedient: jetzt ergab sie sich ihm ganz. Freilich hätte der Tag besser sechzig Stunden gehabt — soviel Vorbereitungen waren zu treffen. Aber: „Nur ein feiger Tropf verzagt! Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite!“ sang er im Falsett von Liebans Pedrillo, wenn die Last gänzlich ungewohnter Obliegenheiten ihn niederzudrücken drohte. Und Mozart half immer. Im Augenblick waren hundert Vertriebsvorschläge des Leipziger Kommissionärs zu beantworten. Plötzlich stand der Briefträger vor ihm. „Ein eingeschriebener Eilbrief.“ Mitten in der Nacht? Die Woche fing gut an. Es war Herr Lank, der eilig und eingeschrieben also sprach: „Es ist mir berichtet worden, daß Sie bereits vor der Eröffnung meines Theaters sich in der abfälligsten und gehässigsten Weise beleidigend über das Deutsche Schauspielhaus geäußert haben. Ich sehe mich deshalb zum Schutz

meines Personals sowie der anständigen und vornehmen berliner Kritik veranlaßt, Ihnen das Betreten des Deutschen Schauspielhauses, in das sie sich bei der Generalprobe eingeschlichen haben, auf Grund meines Hausrechts zu verbieten." In den umliegenden Wohnungen schlief man wahrscheinlich noch. Der Adressat schloß die Balkontür, um lachen zu können. Dann arbeitete er weiter.

Auf dem Wege zur Druckerei sann er über den Brief des Dummchens nach. Die Annahme, daß ein vollsinniger Mensch sich freiwillig je wieder in die Gefahr einer solchen Aufführung begeben würde, war nicht unwahrscheinlich. Und eingeschlichen? Ein Freund hatte ihm sein zweites Billett geschickt, um ihn an diesem schweren Abend zur Seite zu haben. Vielleicht empfahl es sich: nicht nur Empfängern zweier Billetts künftig vorzuschreiben, wen sie mitzunehmen hätten; sondern auch jedem Staatsbürger zu verbieten, daß er in Privatgesprächen über bevorstehende Theaterereignisse eine Meinung äußerte. Wie dieses verlaufen würde — ja, bestand darüber unter Kennern irgend ein Zweifel? Die Besetzung fast aller Rollen des 'Egmont' hatte das Dummchen als trassen Theaterfremdling enthüllt. Daß auf dem Zettel ein Inszenator und ein Regisseur angeführt war, verwies das Unternehmen von vornherein in die Gemeinschaft von Liebhaberbühnen, wo auch der Kulissen-schieber, als Vereinsmitglied, genannt werden muß. Die Reklamenotizen, ohne die keine Morgen- und keine Abendausgabe des Sommerquartals erschienen war, hatten in ihrer Mischung von Anmaßung und Ahnungslosigkeit jeden Rekord geschlagen. Die Schauspieler waren zum Teil gepumpt. Was immer von diesem Theater zu sehen und zu lesen war, roch intensiv nach schlimmster Unsolidität. So begann man heute ein 'Deutsches Schauspielhaus', für das in Berlin auch dann kein Bedürfnis wäre, wenn seine Leiter sich triftiger legitimiert hätten als durch jene Schmierens tagione bei Kroll, nach der es überhaupt ungreiflich war, wie sie jemals die Konzession für ein richtiges Theater hatten bekommen können. Nun, die Kritik würde ihre Pflicht, den Niedergang der Theaterstadt Berlin nach Kräften aufzuhalten, doch wohl ein bißchen besser begreifen als die Behörde. Das ungefähr hatte er vor der Premiere gesagt. Es war eine sachliche Prognose, nach offenkundigen Tatbeständen ohne eine Spur beleidigender Gehässigkeit gestellt. Andre hatten dergleichen ruhig geschrieben. Das hatte er wieder, vor Zeugen, verurteilt. Bei Gott war kein Ding unmöglich. Vielleicht geschah das Wunder aller Wunder, und sogar diese Aufführung enttäuschte unangenehm. Dann hatte man unnütz geschadet.

Ach, es geschehen keine Wunder mehr. Nach der Premiere stand es fest, daß gegen ein solches Theater mit allen Mitteln vorgegangen werden mußte. Mit allen: hier war es einfach erlaubte Notwehr, über die Leistung hinaus die Person dem Gelächter preiszugeben. Trotzdem hatte er noch am Abend darauf gerechnet, daß er zwölf Stunden später den letzten Absatz streichen würde. Nach dem Brief des Dummchens wäre es in jeder Beziehung falsch gewesen, eine Silbe zu ändern. Es kam hinzu, daß man sich auf der Druckerei die verbreitetste berliner Montagszeitung zeigte, die eine drei Spalten lange 'Kritik' des Deutschen Schauspielhauses über seine eigene Eröffnungs-

vorstellung brachte und diese Selbstverhimmelung nicht an derselben Stelle, sondern irgendwo anders als Inserat kenntlich machte. Auch das war ein Reford. Wer diese Cipperschaft, die Goethe und Beethoven wie ein neues Zahnpulver zu verschleifen suchte, ein Mal für alle Mal austräucherte, der tat ein gutes Werk. Er imprimierte den Artikel und Das Telephon. Erich Reiß bat ihn, einen Abzug in den Verlag mitzubringen. „Lanz war wohl da?“ „Ja. Kommen Sie schnell. Sie werden sich köstlich amüsieren.“ Es war wirklich amüsant, den Verleger schildern zu hören und szenisch darstellen zu sehen, wie er den Bardolph, den Poins und den Gadshill des Dummchens hinausgeworfen habe, nachdem sie gedroht hatten, daß sie den Vertrag über die Aufführung des ‚Triumphs der Pompadour‘ für ungültig erklären würden, wenn der Verlag die Kritik der ‚Schaubühne‘ — von der sie noch kein Komma kannten — nicht unterdrücke. Erich Reiß las die Kritik zum Spaß. Er hätte rechtlich gar keine Einwendung durchsetzen können; aber er hatte nicht einmal akademisch eine zu machen. Der Missetäter fuhr heim, setzte sich an den Schreibtisch, lachte und arbeitete weiter.

Am nächsten Morgen klingelte das Neue Wiener Journal an. Es habe von der märchenhaften Torheit dieser puerilen Direktion vernommen und erbäte authentische Mitteilungen. Er gab sie. Aber warum sollte die Geschichte, deren „öffentliches Interesse“ keineswegs gering war, erst über Wien nach Berlin gelangen? Dann nämlich war es ziemlich sicher, daß die berliner Blätter nicht ihn, sondern das Dummchen befragten, und daß er gezwungen wurde, seine Zeit mit Berichtigungen zu vertrödeln. Er entschloß sich, der Bezetzt den Sachverhalt zu telephonieren, laß ihre Darstellung, fand eine andre, nicht weniger richtige in den Abendblättern und hielt das Unternehmen, aber auch den Zwischenfall für erledigt. Was gab es denn noch! Was es noch gab? Rechtsanwälte. Rechts-Anwälte. Einer trug kein Bedenken, den Zeitungen zu verraten, daß dieser Kritiker ein käufliches Subjekt sei. Die Saison fing gut an. Wortwörtlich hieß es: „Herr Siegfried Jacobsohn stand früher mit Herrn Direktor Lanz auf gutem Fuße. Erst nachdem Herr Lanz Herrn Jacobsohn einen Wunsch finanzieller Natur abgeschlagen hatte, begann Herr Jacobsohn sich gehässig über Herrn Lanz zu äußern. Auch gegen einen Mitarbeiter des Herrn Lanz hat Herr Jacobsohn, nachdem ihm eine finanzielle Bitte von diesem nicht erfüllt worden war, eine feindselige Stellung eingenommen.“ Darunter oder darüber stand: Doktor Rosenberger. Er kannte den Mann seit zehn Jahren, der kannte ihn und glaubte kein Wort von den Wörtern, die er da unterzeichnet hatte. Ein schnurriges Metier. Aber weil der notleidende Herr Rosenberger sich von dem Dummchen mieten lassen mußte — hatte er deshalb allein das Recht, einem geborenen Kritiker zuzutrauen, daß er einen einzigen Satz gegen seine Ueberzeugung schreiben, und daß diese Ueberzeugung nicht bloß von freundschaftlichen, sondern sogar von finanziellen Beziehungen abhängen könne? Und woher nahm der Mann den Mut, eine solche Beschuldigung gar auszusprechen und zu verbreiten? Dieser Herr Rosenberger wußte genau, daß kein richtiger Kritiker je in die Ver-

suchung gerät, seine Ueberzeugung zu verleugnen. Er mußte: den richtigen Kritiker macht der unbezwingliche Trieb, das Echte vom Falschen zu sondern; die Lust, zu erkennen, was ist, und was wahr ist; der Künstlerdrang, das Erkannte in die suggestivste, klarste und schönste Form zu pressen. Das gibt Siege und Niederlagen, aber immer Kampf. Dieser Kampf ist zu aufreibend, als daß nicht die primitivste Selbsterhaltungspflicht geböte, ihm alle Komplikationen fernzuhalten. Ein Kritiker kämpft mit dem Kritiker in sich, nicht mit dem Menschen in sich. „Es schadet gar nichts, wenn man sich einmal vornimmt, die Wahrheit zu verschweigen — man sagt sie am Ende doch“, hatte Fritz Mauthner vor Jahren behauptet. Man kann nämlich wirklich nicht anders. Dafür opfert man jedes menschliche Verhältnis; und es ist niemals ein Opfer. Denn höchst wichtig bleibt es, durch drei Adjektiva haarscharf den Grad von Lust oder Unlust zu treffen, den man vor einer Leistung empfindet; aber höchst unwichtig ist es, eine Nacht mit Reinhardt zusammenzufügen.

Das alles mußte Herr Rosenberger. Aber mußten es auch seine Leser? So schrieb der Kritiker an die Zeitungen: „1. Es ist unwahr, daß ich mich über Herrn Lang gehässig und beleidigend geäußert habe, nachdem er mir einen Wunsch finanzieller Natur abgeschlagen hat. Ich habe ein einziges Mal vor zwei Jahren, als ich die ‚Schaubühne‘ gern in meinen Besitz gebracht hätte, auf den Rat eines Bekannten Herrn Lang gefragt, ob es ihm nicht möglich sei, mir von einem reichen Freunde ein paar tausend Mark Betriebskapital zu verschaffen. Herr Lang, ein Mitarbeiter der ‚Schaubühne‘, hatte damals keinerlei Stellung, in der er meiner Kritik unterstand, hatte auch keine solche Stellung in Aussicht und versprach mit Freuden, diesen Versuch zu machen. Er konnte ihn nur darum nicht ausführen, weil sein reicher Freund — der Bankier Otto Sattler — bereits ein paar Wochen später im Gefängnis saß. 2. Es ist unwahr, daß ich auch gegen einen Mitarbeiter des Herrn Lang, nachdem mir von diesem eine finanzielle Bitte nicht erfüllt worden sei, eine feindselige Stellung eingenommen habe. Wahr ist vielmehr, daß ich gegen keinen Mitarbeiter des Herrn Lang eine feindselige Stellung eingenommen habe und keinen kenne, dem ich eine finanzielle Bitte jemals hätte äußern können.“ Erich Reiß für sein Teil schrieb den Blättern — und erbot sich, zu beschwören — daß das Dummchen ihm erklärt habe: es „habe mit Herrn Jacobsohn nie irgendwelche Differenzen persönlicher Art gehabt, und deswegen sei ihm das Verhalten des Herrn Jacobsohn besonders rätselhaft.“ Es brauchte auch wirklich nicht zu wissen, daß es dieses feindselige Verhalten durch die Art seiner Vorbereitungsarbeiten selber hervorgerufen und über und über verdient hatte. Es war ihm ja sogar entgangen, daß es Herrn Jacobsohn soeben noch mit dem höchst reizvoll verschleierte Bild zu Caïs verglichen hatte, als es ihn bereits einen nackten Galunken nennen ließ. Es blieb ihm nichts übrig, als sich ins letzte Mauselloch zu verkriechen.

Was aber würden die Blätter tun? Der Kritiker ging seine Erfahrungen durch. Er hatte niemals den Wunsch gehabt, sich beliebt zu machen. Er pfiff auf Machthaber. Er war ein freischweifendes

Raubtier, das nicht bloß die armen Theaterleute ansprang, sondern auch die armen Zeitungsleute und diese eigentlich weit lieber, weil sie zurückschlagen konnten. Die Kritik an den wehrlosen Theaterleuten behielt immer einen Anstrich von Unritterlichkeit. Aber die Kritik an den Zeitungsleuten verlor im Laufe der Jahre erst recht ihre Reize. Sie schlugen nämlich nicht hitzig und männlich zurück, sondern sie rächten sich kalt und tückisch. Sein öffentliches Leben zerfiel in ernste, fördernde Arbeit, die er mit planvoller Leidenschaft betrieb, und in kleinere oder größere Skandalaffären, in die er von Zeit zu Zeit geriet. Die Taktik der Zeitungen war nun: jene Arbeit totzuschweigen und die Erinnerung an diese Affären mit allen Mitteln der Entstellung und Uebertreibung wach zu erhalten. Wenn ein Buch von ihm erschien, so war es ausgeschlossen, daß es in einer berliner Zeitung erwähnt wurde. Wenn etwa Bahr in einem Offenen Brief an die Zeitungen sagte, daß er über diesen Gegenstand bereits in der 'Zukunft', der 'Neuen Rundschau', der 'Schaubühne' und dem 'März' gesprochen habe, so wurde überall die 'Schaubühne' gestrichen. Wenn doch einmal ein Artikel aus der 'Schaubühne' zitiert werden mußte, so wurde nicht nur bestimmt der Name des Blattes unterdrückt, sondern womöglich sogar aus einer Theaterzeitschrift eine 'Kunstzeitschrift' gemacht. Wenn aber eine hysterische Schauspielerin ängstlich den Schirm gegen ihn erhob und kühn an die Zeitungen schrieb, daß sie ihn geohrfeigt habe, dann weinten die Redakteure, daß sie den lügenhaften Bericht nicht vor den Leitartikel setzen durften, und stießen wenigstens seine Darstellung des Vorgangs, für deren Richtigkeit er Zeugen nannte, in der kleinsten Schrift an die verborgenste Stelle der fünften Beilage. So war er für die große Menge allmählich ein Rinderschreck, ein gewerbsmäßiger Sadist, ein Pfuhl aller literarischen Laster, ein alter Zuchthäusler, kurz: ein Stück Abschaum der Menschheit geworden. Was tat! Er lachte und arbeitete weiter.

Jetzt aber traute er seinen Augen nicht. Die berliner Zeitungen nannten ja nicht nur zwei Tage lang morgens und abends sein Blatt und ihn beim rechten und richtig geschriebenen Namen — sie waren sogar für ihn, einmütig und unzweideutig für ihn! War er denn im Unrecht? Was bedeutete das? Wo steckte der Pferdesuß? Welch Unheil braute wider seine Ruh? Es würde sich zeigen. Zunächst schämte er sich ein bißchen für seine Zeit- und Berufsgenossen. War das Leben nicht doch ein Offentheater? Was all seine unablässige wertvolle Arbeit nicht zuwege gebracht hatte: daß er einmal außerhalb seines Focktreifes ehrenvoll genannt wurde — das hatte ein kleines Platschmannl zuwege gebracht, bei dem sich ein konzessionierter Theaterdirektor über die Gesinnung der Kritik informierte. Noch ein paar solcher Thespisse, und das Friesenhaus auf Sylt, für das er schufte, war gesichert. Soweit war die 'Schaubühne' schon vorher gewesen, daß er sie am ersten Oktober — endlich! — ohne Geldmann übernehmen konnte. Nun aber blühte sie auf. Es prasselte Abonnementsbestellungen in nie erwarteter Fülle. Das Dummchen hatte ihm also doch einen Vermögensvorteil verschafft. Auch darum durfte ers nie wieder kritisieren. Er lachte, bevollmächtigte seine Anwälte und arbeitete weiter.

Rundschau

Sammeljurium.

Ein neuer Direktor, ein altes Stück. Denn den Herrn von Nummer 19, den Herr Silla ins Residenztheater brachte, kannte man schon, als Richard Alexander dort noch Direktor war. Der französische Schwank ist an der Inzucht seiner Technik zugrunde gegangen. Statt sich am Leben lebendig zu halten und sein Tempo am Tempo des Tages zu regulieren, statt neue Erfindungen neue Techniken hervorbringen zu lassen, befruchtete sich diese Gattung immer wieder mit sich selbst. An den Verwechslungen, Requisitencherzen, Entkleidungen und Zoten des vorigen entflammte sich die Wache des neuen. Wie zerkaut ist diese Konversation, wie verklebt dieser Witz, wie abgefingert diese Grotesk! Und der Schuß einer lusternen Unständigkeit, den man als belebende Ingredienz hinzutun zu müssen glaubte, machte die Mischung vollends ungenießbar. Wenn das Residenztheater sein Publikum behalten will, muß es eine neue, konzentriertere Gattung pflegen: den Einafter, den Sketch, die Groteske. Denn auch um seine Schauspielkunst ist es so bestellt, daß bei den alten Sachen kein Mensch es länger als zwei Akte aushält. Wo Alexanders mimische Beweglichkeit selbst den verbrauchtesten Einfall neu erscheinen ließ, stelzt heute nüchtern, dürr und erfindungsarm Herr Treptow umher. Und Herr Silla, der Direktor, ist durchaus nicht der diskrete Komiker, als

der er gern erscheinen möchte. Seine Zurückhaltungen sind inneres Zungenschmalzen. Seine Andeutungen sind Mikoschwitze. Zudem bemüht er sich neuerdings, Alexanders Ton-, Mienen- und Gebärdentwechsel auf seine Maße zu übertragen, was dasselbe ist, wie wenn Thielscher sich plötzlich auf Giampietro-Bewegungen besinnen wollte.

Im Trianontheater spielt man im allgemeinen feiner und hat dort auch gewöhnlich die besseren Stücke. Der 'Peinliche Zwischenfall' aber, den André de Lorde und Masson-Forestier herbeigeführt haben, ist so roh, so geschmacklos und brutal, so ohne Erfindung und Temperament, daß er in Berlin nicht einmal als Zwischenfall hätte auftauchen dürfen. Dagegen wirken die soliden, greifbaren und wirksamen, aber zu deutlichen und schweren Handwerkerstücke Mirbeaus: 'Der Dieb' und 'Die Briefftasche', wie eine Verschwendung geistiger Energie, wie eine Vergeudung szenischen Geschicks, wie eine Verausgabung satirischer Bitterkeit. Herr Zundermanns Takt, Sicherheit, Liebenswürdigkeit und Eleganz lernte man doppelt schätzen, weil man am selben Abend die unterstrichenen Lebemannsalüren des Herrn Spira und die verkitschte Trotteligkeit des Herrn Laurence zu sehen bekam. Das Böseste an unsern Konversationstheatern aber sind die Damen! Ihre pariser Eleganz ist berlinisch, ihr mondaines Benehmen ist vorstädtisch. Keine kann eine Pointe bringen,

keine kann einen Dialog führen, keine kann auch nur sprechen.

Das Lessingtheater versuchte seinem ebenso stilistisch geleckten wie seelisch umsauberten Dauer-schmarren „Tantris der Narr“ durch neue Besetzung neue Zugkraft zu geben. Fräulein Vossen löschte die Isolde aus und setzte sich selbst mit ihrer Menschenherrlichkeit an ihre Stelle. Sie gab sich nur unter Schmerzen preis und verblutete nach innen. Ihre Bewegungen waren die einer Priemhild und Iphigenie. Ihre Worte waren von Goethe und Kleist. Herr Voos ist als Tristan viel schmerzlicher, beweglicher, aufgewühlter als Herr Monnard. Aber seine Nervosität ist Selbstzweck. Er weiß nicht, wofür sie Ausdruck ist. Er ahnt nicht, was die Tönfärbungen seines Organs bedeuten. So verwendet er seine interessantesten Akzente oft an den falschen Stellen. Ein Regisseur muß Herrn Voos erst zur richtigen Verwertung seiner selbst bringen.

Die ersten Wochen der Saison waren also wenig ertragreich. Aber immerhin: Sylvester Schäffers Herrschaft ist zu Ende. Dieser Allerveltskünstler ist typisch für den Niedergang des Variétés. Seine unglaubliche Körperdressur befähigt ihn zu allen Nummern, auf die sich das Gehirn eines Impresarios besinnen kann. Aber darunter befinden sich auch Schnellmalerei und Geigenge-triller. Die Kunst des Variétés ist so verarmt, daß sie an solchen Rinkerlißchen sich bereichern muß und im übrigen nur mit technischer Geschicklichkeit und kitschiger Gewandtheit aufwarten kann. Denn was sind Sylvester Schäffers Sprünge anders? Wo ist die Phantasie, die eine solche Be-

weglichkeit erst legitimiert? Wo ist Originalität? Wo Groteske? Wo das Wagnis humoristischer Verzerrungen? Alles ist glatt, sicher, geleckt. Das Variété hat keine besessenen Körperphanta-sten mehr. Die Erfindung ist zum Teufel gegangen, und eine Technik triumphiert, die sich selbst genug ist.

Herbert Jhering

Aus Menschenliebe

Nissen über Schlenther

„... Schon als unerbittlicher Kritiker der Vossischen Zeitung hatte er mich in sein Herz geschlossen, lobte mein Spiel über alle Maßen, und als er das Burgtheater übernahm, setzte er alle Hebel in Bewegung, um mich für Wien zu gewinnen. Schlenther habe ich als seinen Regisseur schätzen gelernt. Der Posten des Burgtheaterdirektors ist nach meiner Meinung die allerschwerste Stellung, die es auf der ganzen Welt gibt, aber Schlenther fand sich auf diesem Parkett wunderbar zurecht. In seiner jetzigen Wirksamkeit als Kritiker des Berliner Tageblatts wirkt er im alten Glanze. Seine Feuilletons sind schon als Sprachkünste wunderbar ...“

Neues Wiener Journal

Juli 1912

Schlenther über Nissen

„... Sicherlich hat Goethe nicht an Herrn Nissen gedacht, als er Alba, den „hohläugigen Toledaner“ schuf. Dieser Herzog Alba war eine maskenhaft auf-gelassene fette Hilflosigkeit. Herr Nissen eignet sich für Wiedermänner, mögen sie echt oder falsch sein, aber nicht für die grade, offene, von ihrer Mission sachlich erfüllte Despotennatur des Goetheschen Alba. Der erste Eindruck war mitleiderrögend.

Berliner Tageblatt

August 1912

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

August Lembach: Don Juan, Dreiaktiges Drama. (Oesterheld & Co.)

Hermann Reichenbach: Ach Gott, daß Geld! Börsenlustspiel.

Carl Schmitz: Das elfte Gebot, Einaktiger Schwanf. (Eduard Bloch).

Urnahmen

Franz Adam Beherlein: Frauen, Vieraktiges Schpl. Bremen, Stadttheater; Hamburg, Thaliath.

Robert Walter: Im Turm, Dreiaktige Moderne Schülertragödie. Frankfurt a. O., Stadtth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken
29. 8. Albert Danzig: Matthias Wolfram, Charaktertrag. Wgt, Kurth.

2. 9. Rudolf Herzog: Herrgottsmusikanten, Vieraktiges Schpl. Hamburg, Thaliath.

4. 9. Olga Wohlbrüd: Eine Stunde, Komödie. Liebenstein, Kurth.

2) von übersehten Werken
Henri Reroul und Albert Barré: Der Herr von Nummer 19, Dreiaktiger Schwanf. Berlin, Residenzth.

3) in fremden Sprachen
Umberto Notari: Der Bezechte, Tragikomödie. Mailand, Dianath.

Theater des Auslands

Der belgische Minister der Künste und Wissenschaften hat seine Einwilligung zur Errichtung eines belgischen Nationaltheaters erteilt, das bereits in der kommenden Saison, vorläufig in dem Gebäude des brüsseler 'Parc' eröffnet werden wird

und von der Regierung einen jährlichen Zuschuß von 25 000 Franken erhalten soll.

Für ein litauisches Theater hat der Herausgeber der litauischen Zeitung 'Rygos Naujienos' Jalomitsch bei der Stadtverwaltung Riga um eine jährliche Subvention von 3000 Rbl. nachgesucht und soll Entgegenkommen gefunden haben.

Mit einem Kostenaufwand von etwa 250 000 Kronen hatte die liberale Partei in Laibach eine Volksbühne gegründet und mit der modernsten Bühneneinrichtung ausgestattet. Die Hoffnungen, die man in die Volksbühne setzte, sind jedoch nicht in Erfüllung gegangen; die Volksschichten, für die das Unternehmen berechnet war, sind dem Theater ferngeblieben. Nach kaum einjähriger Tätigkeit ist die Volksbühne unter der Schuldenlast zusammengebrochen.

Die Saison in New-York hat bereits Mitte August begonnen. Zwölf neue Schauspielhäuser sind eröffnet worden.

Am ersten September waren fünfzig Jahre verflossen, daß Sarah Bernhardt in der Comédie Française als Racines Iphigenie debütierte.

Der Komponist Samuel Coleridge Taylor ist in London gestorben. Taylor war der Sohn einer amerikanischen Negerin und einer Engländerin. Sein bedeutendstes Werk ist die 'Hiawatha'.

Die Wahl des Nachfolgers für den durch Massenet's Tod erledigten Sitz in der pariser Akademie findet am zwanzigsten Oktober statt. Als die aussichtreichsten Kandidaten werden Prof. Charles Desobry und der Direktor der 'Oper', André Messager, genannt.

Die Direktoren der pariser 'Oper' erklären, sie seien genötigt, den

„Parisfal“ im Jahre 1914 aufzuführen, sonst läme ihnen ein andres pariser Unternehmen damit zuvor.

Zeitung und Zeitschriften

Paul Becker: Wahrenth und seine Leute. Frankf. Ztg. 221.

Repertoirepolitik.

Frankf. Ztg. 245.

Emil Claar: Erinnerungen an Heinrich Laube. Frankf. Ztg. 242.

Elisabeth Förster-Nietzsche: Zur Parisfalfrage. Tag 205.

Hans Brand: Herbert Eulenberg. Gildenkammer II, 12.

Johannes Gaulke: Der Fall Parisfal und das Erbrecht. Gegenwart XXI, 35.

Maximilian Harden: Egmont. Zukunft XX, 49.

Parisfal.

(Isobronten). Zukunft XX, 48.

Herbert Hirschberg: Zur bulgarischen Theatergeschichte. Bühne und Welt XIV, 23.

Martin Jacobi: Entstehung und Aufführung der ersten deutschen Oper. Beilage zur Wost. Ztg. 35.

Joseph August Zug: Grillparzer und Kathi Fröhlich. Bühne und Welt XIV, 23.

Paul Alfred Merbach: Agathe Barrescu. Bühne und Welt XIV, 23.

Maria Siegmund: Schauspielerinnenhaushalt. Merker III, 16.

Richard Specht: Jules Massenot. Merker III, 16.

Personalia

Geh. Hofrat Professor Wenda vom Hofth. in Coburg ist unter Verleihung des Komturkreuzes zweiter Klasse zur Disposition gestellt worden. Hofschauspieler Carl wurde zum Regisseur des Schauspiels ernannt.

Hanns Nietan, der Iyrische Tenor der Dessauer Hofoper, wurde vom Herzog von Anhalt zum Kammerfänger ernannt.

Hedwig Schacko nahm im Frankfurter Opernhaus als Rose Triquet im „Glöckchen des Eremiten“ Ab-

schied von der Bühne. Die Künstlerin folgt einer Berufung als Gesanglehrerin an das Frankfurter Konservatorium.

Neue Theaterleiter

Unter neuer Direktion eröffnen folgende Theater die Spielzeit:

Allenstein (verbunden mit Memel): Ferdinand Max Kurth.

Berlin, Deutsches Opernhaus: Georg Hartmann.

— Komödienhaus (Neues Operettentheater): Rudolf Lothar.

— Kurfürstenoper: Victor Palsi.

— Neues Schauspielh.: Gustav Charls.

— Residenzth.: Ferry Sikla.

Bochum: Willi Birrentoben.

Brandenburg: Ferdinand Skuhra.

Budweis (verbunden mit Pilsen):

H. Beverka.

Chemnitz: Richard Tauber.

Colmar: Otto Werner.

Czernowitz: Marius Faber und

H. Bertholbi.

Darmstadt: Generaldir. Dr. Paul Eger.

Düsseldorf, Lustspielh.: Hans Arnim.

Essen: Dr. Johannes Maurach.

Flensburg: Ernst Bornstedt.

Forst: Adolf Friß.

Frankfurt a. M.: Intendant Robert Volkner.

Frankfurt a. O.: Hermann Röbeling.

Hamburg, Stadtth. (verbunden mit Altona): Dr. Hans Loewenfeld.

Hannover, Schauburg: vacat, zunächst Ensemble Dir. Max Monti.

Kiel: Carl Alving.

Königsberg i. Pr., Stadtth.: Max Berg-Chlert.

— Luisenth. (Neubau): Martin Klein.

Libau: Josef Dischner.

Mannheim: vacat, zunächst prob. Emil Reiter und Artur Bodanzky.

München, Hofth.: vacat.

Märkisches Wanderth.: Dr. Johannes Claudius.

NewYork, Irving-Place-Th.: Moritz Baumfeld.

Pforzheim: Rudolf Scheurmann.

Regensburg: Emil Vanderstetten.

Saarbrücken (verbunden mit Kaiserlautern und Zweibrücken): Max Steiner-Kaiser.

Schaffhausen (verbunden mit Solothurn): Ludwig Spannuth-Bodenstedt.

Schweidnitz: Friedrich Carl Buz.

Wien, Hofburgth.: vacat, prov. Hugo Thimig.

— Neues Schauspielhaus (Neubau): Stefan Großmann und Arthur Rundt.

— Neue Wiener Bühne: Dr. Emil Geher.

Todesfälle

Claudius Merten. Geboren am 15. Mai 1840 zu Roden in Rheinpreußen. Früher Mitglied verschiedener berliner Bühnen.

Albert Freiherr von Speidel in München. Geboren 1858. Generalintendant der münchner Hoftheater.

Engagements

Berlin (Opernh.): Franziska Bender-Schäfer von Dresden.

Czernomir (Stadtth.): Dr. Fritz Steiner (Dramaturg).

Regensburg (Stadtth.): Carl von Biboll von München (Schauspielschule König).

Strasbourg (Stadtth.): Berta Gast von Ulm.

Tilsit (Stadtth.): Hans Carl von München (Schauspielschule König).

Nachrichten

Der Internationale Handelskammer-Kongreß, der in diesem Jahre in Boston abgehalten wird (24. bis 28. September), hat sich mit einer Frage zu beschäftigen, die auch für die Theaterwelt außerordentlich wichtig ist: mit der Festlegung des Ostertermins, die von vielen geschäftlich interessierten Seiten gefordert wird. Die Anregung dazu ist von der Handelskammer in Ulm ergangen, der weiteres Material gewiß erwünscht sein wird, so daß eine schnelle offizielle Stellungnahme zunächst seitens der in Deutschland und Oesterreich bestehenden Verbände von Theater-

leitern und Bühnengestellten dringend ratsam wäre. Denn für das Theaterwesen bedeutet das Datum des Ostertages den Endtermin der Spielzeit zahlreicher Theaterunternehmungen. Dieser fällt im Jahre 1913 schon auf den 23. März (und die Theater, die gar nur bis zum Palmsonntag spielen, darunter fast ein Drittel der Stadttheater, schließen also schon am 16. März!), im Jahre 1930 dagegen wird er bis zum 20. April hinausgerückt. Die Theatersachtreise werden wünschen, daß der Ostertermin möglichst mit dem Beginn der theaterfeindlichen 'schönen' Jahreszeit zusammenfallen möge.

Die Operettendiva Frißi Arco hat ein eigenes Ensemble zusammengestellt, um damit von Oktober an eine Tournee durch den Balkan, Orient und Italien zu machen.

Im Neuen Schauspielhaus wird Direktor Charles zunächst den 'Orpheus in der Unterwelt' aufführen. Darauf soll von Leo Fall ein landliches Tonstück 'Der Blumenfreund' nach Motiven des Malers Spitzweg in Szene gehen. Direktor Charles hat inzwischen vom Polizeipräsidium die Konzession vom ersten September ab erhalten und wird dann später für die drei Jahre, die er das Neue Schauspielhaus gepachtet hat, voraussichtlich auch die volle Konzession erhalten.

Am 14. September übernimmt Direktor Monti pachtweise die Schauburg in Hannover und zwar bis 1. November, dann wird das Haus im Konkursverfahren versteigert. Direktor Monti zahlt für die sechs Wochen zwölftausend Mark Miete und gibt den 'Lieben Augustin'.

Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal haben ihre Oper 'Ariadne auf Naxos' gemeinsam Max Reinhardt gewidmet.

Maathe Barfescu ist von Max Reinhardt eingeladen worden, in den wiener Aufführungen des 'Mirakels' die Rolle der Aebtissin zu spielen.

Original from

Die Schaubühne

viii. Jahrgang / Nummer 38
19. September 1912

Geistiges Eigentum / von Paul Schleginger Zur Parsifal-Frage

Es liegt nicht in meiner Absicht, die zahllosen Äußerungen über die Parsifal-Frage um eine wenig maßgebende zu vermehren; ich wüßte auch nicht, was ich den Einwendungen, die E. J. an dieser Stelle gegen eine Ausnahmestellung des ‚Parsifal‘ erhoben hat, nachtragen sollte. Indessen haben sich inzwischen einige unserer vornehmsten schaffenden Musiker energisch zum Schutze Bayreuths gesellt, und ihre Kundgebungen wiegen unleugbar schwerer als die irgend eines interviewten Reichstagsmitglieds, Rechtsgelehrten oder selbst Theaterdirektors. Männer wie Richard Strauß und Max Schillings stehen dem Schaffen Wagners denn doch viel näher als irgend einer, und wer ihre Meinungen bekämpfen zu müssen glaubt, wird gut tun, sie der aufrichtigsten Hochachtung zu versichern (ohne ihnen zu verschweigen, daß es in ihrem eigenen Interesse läge, sich nicht mit Politik zu befassen).

Die Forderungen der Schaffenden gehen nach zwei Zielen: Verlängerung der Schutzfrist nach dem Muster Frankreichs und Italiens; und unbedingte Respektierung der Wünsche, die ein Autor für eines seiner Werke geäußert hat.

Das Bestreben nach Verlängerung der Schutzfrist ist zu natürlich, als daß es irgend einem Schaffenden verübelt werden könnte. Wie jeder andre Mensch hat auch der Künstler das Recht, ja die Pflicht, nach Möglichkeit für seine Nachkommen zu sorgen und alle Wege zu beschreiten, die ihm für die materielle Sicherheit seiner Frau und seiner Kinder geeignet erscheinen. In einer Welt, die sich mehr als jede Vergangenheit durch Streben nach materieller Macht auszeichnet, muß auch dem Künstler der entsprechende Platz eingeräumt werden. Ohne falsche Brüderie darf man es begrüßen, daß sich für die künstlerische Arbeit ein Markt und ein Marktpreis gebildet hat, an dem jeder teilnehmen darf, wenn er nur etwas zu ver-

kaufen hat. Muß man auch zugeben, daß unter dieser Entwicklung zunächst diejenigen gewinnen, deren Waren Massenartikel darstellen, so braucht man es doch nicht zu bedauern, wenn etwa ein Operettenkomponist ein Jahreseinkommen von einer Million, der Schöpfer edler Kunstwerke aber nur zehntausend Mark erreicht. Der Wille des Künstlers war ja wirklich nicht in erster Linie auf die Erwerbung irdischer Güter gerichtet: als er sich für sein Handwerk entschied, tat er es nicht in dem Bewußtsein, daß sich heutzutage mit Komponieren Geld verdienen läßt, sondern er folgte einem innern Zwange, der ihn unter vorläufigem Verzicht auf alle irdische Entschädigung eine unter tausend Schmerzen unendlich beglückendere Beschäftigung suchen ließ, als sie irgend ein anderer, rasch zu einem gewissen Ziele materieller Sicherheit führender Beruf bietet. So bedauerlich es an sich ist, daß es stets Künstler geben wird, deren Erzeugnisse keine Marktware darstellen — und es werden nicht immer die geringsten sein — so ist es nur gerechtfertigt, wenn die Glücklicheren ihren Anteil an dem Vorteil haben, den Verleger, Theater, Schauspieler aus ihren Werken ziehen.

Bei der Prüfung der hier und dort bestehenden Gesetze zum Schutz der materiellen Werte geistigen Eigentums könnte man, müßte man — wegen der Verschiedenheit aller Vorbedingungen — auf den Vergleich mit allen ‚bürgerlichen‘ Erwerbsarten verzichten, wenn nicht eben innerhalb des gesamten Kunstgebiets sehr bemerkenswerte Unterschiede in der Einschätzung und Behandlung dieser materiellen Werte bestünden. Wie ist es etwa in der Malerei?

Man betrachte den Fall van Gogh. Der Mann, dessen geistige Gesundheit durch die bitterste Entbehrung vernichtet wurde, hat ein Dewre hinterlassen, das man heute auf ein bis zwei Millionen taxieren kann. Zufälliger Weise befinden sich noch eine Reihe seiner Werke im Besitz seiner Verwandten, die einst getan haben, was in ihnen Kräften stand, um ihm das Arbeiten zu ermöglichen und seine Not zu lindern. Aber ich traf in Paris einen wohlhabenden jungen Maler, der bei einem Gastwirt zwei van Goghs aufstöberte, sie für fünfzig Franken erwarb und für zwölftausend verkaufte. Cézanne, der in Ruhe schaffen konnte, gab seine Bilder äußerst ungern her: heute sind sie das gesuchteste Spekulationsobjekt im Bilderhandel, ohne daß seine Verwandten von den fabelhaften Preißeigerungen irgend einen Nutzen haben.

Ein Gesetz, für dessen Ausführung keine Kontrolle denkbar erscheint, ist ein Unding, und so wird man auf eine Besserung derartig ungeheuerlicher Zustände verzichten müssen — allerdings mit dem einen Trost, daß es weder dem armen van Gogh noch dem wohlhabenden Cézanne darauf ankam, Geldgeschäfte zu machen. Wäre es so gewesen, dann hätte van Gogh, der ja Kunsthändler war, vielleicht an

Cézanne ein reicher Mann werden können, würde heute noch leben und in der Villa des Margarinefabrikanten Pellerin sitzen. Aber das ist natürlich ein Trugschluß. Pellerin war zuerst Margarinefabrikant und dann Sammler und Händler von Manet und Cézanne. Van Gogh hätte also mit Margarine anfangen müssen. Dazu hatte er kein Talent; also lassen wir doch jedem die Beschäftigung, die ihm am Herzen liegt. Der eine werde reich, der andre unsterblich.

Sind die Zustände in der Malerei beklagenswert, so erkennen wir schon, daß Dichter und Komponisten in ungleich günstigerer Lage sind, was an sich nicht hindern sollte, diese noch zu verbessern. Hat man sich aber einmal mit dem Gedanken befreundet, daß dem Künstler das Schaffen, das Spekulieren dem Spekulant zukommt, so wird man als die sittlichste Form künstlerischen Geldverdienens eigentlich die ansehen: Der Künstler werde bei Lebzeiten für seine Arbeit so reich belohnt, daß er seine Familie sicherstellen kann. Die Spekulation mit seinen Werken nach seinem Tode überlasse man ruhig den Leuten, die dafür besonderes Geschick haben. Nun ermöglichen aber theatrale und musikalische Betriebe auch den Schutz der Werke über den Tod ihres Verfassers hinaus, während die volle und gerechte Einschätzung eines Kunstwerks (wenn überhaupt) unmittelbar nach seiner Entstehung ganz unmöglich ist. Das Prinzip der Schutzfrist ist also auch ethisch gerechtfertigt. Darf man aber die Frage nach ihrer Dauer ganz von subjektiver Schätzung und persönlicher Empfindung abhängig machen? Wohl doch nicht.

Es bieten sich zwei Möglichkeiten. Entweder eine zeitlich begrenzte Schutzfrist zur Sicherung von Witwe und Leibeserben bis zu einem gewissen Alter; oder eine ewige Schutzfrist, sei es zugunsten der direkten Nachkommenschaft, sei es — wenn diese sich nicht mehr nachweisen läßt — zugunsten der lebenden Künstler und Dichter, deren (wertvolle) Schöpfungen noch oder überhaupt keinen Marktwert repräsentieren: also Verwendung für Stipendienfonds, die allerdings zur Schande unseres Volkes nicht existieren.

Eine ewige Schutzfrist hätte alle Unrechte auf Sympathien, wenn auch die Verwendung für die nachweisbare Nachkommenschaft zuweit ginge. Gewiß vernimmt man es mit Bedauern, wenn man hört, daß direkte Nachkommen Luthers heute in sehr dürftigen Verhältnissen leben; aber das Volk hätte weder eine moralische noch sonst eine Befriedigung davon, wenn sämtliche Luthers heute Rentiers und Hausbesitzer wären. Außerdem wäre in gewissen Fällen die Nachkommenschaft so zahlreich, daß für den einzelnen kaum ein bemerkenswerter Gewinn herauskäme. Man wird also auch auf diesem Wege zu einer zeitlichen Begrenzung gedrängt, ohne daß man an der beliebigen Verwertung geistigen Eigentums durch den Buchhändler eine große Freude hätte. Eine noch so geringe Abgabe zugunsten besonderer

kultureller Zwecke wie gerade jener Stipendien wäre in höchstem Grade wünschenswert, wenn nicht zu befürchten stünde, daß die Verteilung der Stipendien vom Staat vorgenommen werden würde.

Bei der Bemessung der Schutzfrist aber wird man sich daran erinnern müssen, daß es sich nicht um den ‚Schutz geistigen Eigentums‘ sondern um den ‚Schutz der materiellen Werte eines geistigen Eigentums‘ handelt. Das geistige Eigentum teilt der Künstler bekanntlich jedem mit, der seine Werke liest, auch dem, der sich ein Buch leiht oder auf einem Freiplatz im Theater sitzt. Er zahlt mit dieser Freigebigkeit seine große Schuld an die Vergangenheit, auf deren Schultern er steht.

Für den Schutz eines materiellen Werts kommen aber ganz allgemeine Grundsätze in Betracht, die nicht nur für Künstler, sondern ebenso für Industrielle, Kaufleute oder Handwerker gelten. Nun wäre auch deren Arbeit ohne ein großes oder kleines Maß geistigen Schaffens gar nicht denkbar. Das haben ihre Nachkommen sehr deutlich zu spüren. Ein Fabrikbesitzer, der seinem Sohn ein gutes Unternehmen hinterläßt, hat nach Möglichkeit vorgesorgt, und doch kann der Sohn auf die Einnahmen seines Vaters nur rechnen, wenn er sich ebenso tüchtig zeigt wie der Vater. Will er sich auf bequemen Zinsgenuß beschränken, so muß er das Unternehmen verkaufen oder Angestellte nehmen, die, von der Tüchtigkeit des Vaters, keine billigen Arbeitskräfte sind. Das hinterlassene Kapital, mag es in Geld oder Unternehmungen bestehen, verliert also einen sehr beträchtlichen Teil seines Werts, wenn es nicht in der Folge mit der gleichen Intelligenz und Strebsamkeit zum Arbeiten gezwungen ist.

Der Sohn des Dichters oder Komponisten befindet sich in einer viel glücklicheren Lage. Der Vater arbeitet noch dreißig Jahre nach seinem Tode. Für das Geschäft, das man mit seinen Werken machen kann, ist wenig zu tun. Den Werken selbst liegt jene Werbekraft inne, die der Sohn des Industriellen erst entwickeln muß, wenn er weiter in guten Umständen leben will. Und wieviel glücklicher ist seine Lage erst als die des Sohnes irgend eines andern geistigen Arbeiters, des Gelehrten, des Arztes, Rechtsanwalts oder Journalisten, die am Ende froh sind, ihren Kindern eine schuldenfreie Wohnungseinrichtung zu hinterlassen.

Das Glück soll den Dichterkindern neidlos gegönnt werden; aber sie müssen auch zufrieden sein, wenn man ihren Einkünften gewisse Grenzen steckt. Und die natürliche Grenze ist die, da der Mann erwerbsfähig ist — oder es nie in seinem Leben wird: das dreißigste Lebensjahr. Das Gesetz sorgt für den unglücklichen Fall, daß das jüngste Kind des Dichters nicht geboren ist, wenn er stirbt, also beim Ablauf der Schutzfrist dreißig Jahre alt ist. Dann ist der Zeitpunkt gekommen, da er für sich sorgen muß und kann.

Denn wenn man oben den Unterschied zwischen einem Operettenkomponisten und einem Tonbildner höherer Art, zwischen einem Romanschreiber und einem Dichter nicht berühren wollte, jetzt ist es an der Zeit, es zu tun. Man betrachte die Beispiele der jüngsten Vergangenheit: Wer sind die Leute, die heute an einer fünfzigjährigen Schutzfrist Gewinn hätten? Wessen Werke sind heute noch mehr als dreißig Jahren noch auf dem Spielplan der Bühnen oder große Artikel des Buchhandels?

Grillparzer starb kinderlos; aber seine Erben dürften bis zum dreißigsten Jahre reichen Gewinn gezogen haben. Anders steht es mit Hebbel, dessen Hinterlassenschaft im vierten und fünften Jahrzehnt nach seinem Tode buchhändlerisch wohl reich ausgebeutet wurde. Dagegen hat das „Freiwerden“ für das Theater kaum eine praktische Folge gehabt, und man darf annehmen, daß die Vorteile, die eine verlängerte Schutzfrist seiner Witwe gebracht hätte, schon deshalb nicht wahrnehmbar gewesen wären, weil erst durch das „Freiwerden“ der buchhändlerische Erfolg größer geworden ist. Gefallen wir Anzengruber hinzu, dessen Schutzfrist 1916 abläuft, so haben wir die drei Namen (von Dramatikern) der jüngsten Vergangenheit, deren Werke überhaupt im Zusammenhang mit einer Verlängerung der Schutzfrist genannt werden können.

Auf der Opernbühne steht die Sache nicht anders. Bei Vorping, Marschner und Nicolai wäre eine fünfzigjährige Schutzfrist schon erloschen. Meyerbeer erlebt auf der Bühne seinen fünfzigjährigen Todestag mit Ach und Krach; er aber, wie Auber und Offenbach, haben zu Lebzeiten und dreißig Jahre später über Einnahmen nicht zu klagen gehabt. Bleibt der Fall Wagner.

Ähnliches läßt sich aus dem Buchhandel und Musikalienvertrieb berichten, und das Ganze etwa so zusammenfassen:

Die Wirksamkeit eines literarischen oder musikalischen Autors über das dreißigste Todesjahr hinaus ist nur in so seltenen Fällen zu verzeichnen, daß man zugleich mit diesen dreißig Jahren den Prüfstein seiner Werke für eine längere, ja unbegrenzte Dauer in Händen hat. In diesen sehr seltenen Fällen hat es sich zugleich erwiesen, daß gerade in den dreißig Jahren der materielle Segen reichlich strömte und alle gerechtfertigten Ansprüche der Nachkommen auf Hinterlassenschaft befriedigte. Den Autoren aber, die zu ihren Lebzeiten und Jahrzehnte später nicht im verdienten Maße gelesen oder aufgeführt werden, wendet sich nach Ablauf der Schutzfrist von neuem ein Interesse zu, auf das, während ihre Werke in Händen bestimmter Verleger waren, vergebens gehofft wurde. Nun liegt es im höchsten allgemeinen Interesse, daß gute Bücher möglichst rasch in den Genuß des Volkes kommen; da nach dreißig Jahren die Interessen der Angehörigen in der Regel erloschen oder befriedigt sind, wäre eine Ver-

längerung der Schutzfrist nichts als ein Hindernis für die allgemeinere Verbreitung wertvoller Werke.

Bleibt der Fall Wagner. Der materielle Segen ist reichlich geströmt, und doch fordern die nächsten Freunde — nicht des Hauses Wahnfried, sondern des Wagnerschen Schaffens die Verlängerung des Schutzes. Auch in ihrem eigenen Interesse. Denn sie sind nicht nur schöpfende Künstler, sie sind auch treu sorgende Familienväter. Beides in Ehren! Aber wie hoch ist die Summe, die Liebe und Dankbarkeit eines Volkes für einen großen Künstler ausdrückt? Das Wagnersche Erbe geht in die Millionen, wahrscheinlich wenigstens. Welches kulturelle Interesse hat das deutsche Volk daran, daß diese Millionen sich noch verdoppeln oder verdreifachen? Keines. Hat jemand davon gehört, daß auch nur der winzigste Teil jener ungeheuern Einkünfte kulturellen Aufgaben gewidmet wurde? Was etwa tat das Haus Wahnfried, um darben- und aufstrebende Künstler zu stützen?

Es gibt in Deutschland zwei „Villen“, von denen die Welt spricht: „Wahnfried“ in Bayreuth und „Hügel“ in Essen. Auch dort sitzen Erben. Aber wie kommt es, daß man bei diesen anerkennt, in welcher großartiger Weise sie für die Stadt und die Angestellten sorgen, denen sie ihren ungeheuern Reichtum verdanken? Möglich, daß Bayreuth seine Wohltaten im Stillen übt. Aber es wäre besser gewesen, die Öffentlichkeit nicht zu scheuen. Denn das deutsche Volk hätte von Herzen gern der Witwe und dem Sohn des Meisters nicht nur mit Geld, sondern auch mit Liebe gedankt. Woran liegt es, daß der natürliche Trieb zur Verehrung gerade in diesem Falle schweigt?

Ich will diese Frage hier nicht beantworten. Die Tatsache, daß diese Verehrung nicht vorhanden ist, ist in erster Linie schuld, daß alle Versuche zur Verlängerung der allgemeinen Schutzfrist wie der des „Parsifal“ bisher unfruchtbar geblieben sind.

Der letzte Einwand unsrer Tonichter bezieht sich auf den „ausdrücklichen Wunsch des Meisters“. Ich darf mich wiederholen: Ein Gesetz, für das keine Kontrolle gegeben ist, bleibt ein Unding. Man verbiete den „Parsifal“ für alle Ewigkeit in Deutschland — wer will Oesterreich und die Schweiz, England und Dänemark hindern? Es gibt Wünsche, die unausführbar bleiben, weil sie nicht in den Rahmen der Welt und ihrer gesetzmäßigen Einrichtung passen. Das Passionspiel in Oberammergau ist durchaus „frei“, und es wird nicht einmal im Zirkus aufgeführt. Und warum nicht? Weil es sich dem Wesen nach der Uebertragung in andre Verhältnisse widerseht. Der „Parsifal“ ist ein Bühnenwerk, und es ist leichter übertragbar von Bayreuth nach Nürnberg als die „Drehtie“ von der griechischen Szene in den Zirkus Schumann. Es hängt alles davon ab, wie robust ein Kunstwerk ist. Wenn der „Parsifal“ Strapazen vertragen kann — wohl ihm! Der „Tristan“ widerseht sich seinem Wesen nach in viel

höherm Grade der spielplanmäßigen Wiedergabe; und er übt doch zwischen ‚Fledermaus‘ und ‚Dollarpinzessin‘ seine Wirkung, weil unser Publikum die Fähigkeit aufbringt, die Feste zu feiern, wie sie fallen: Mühe und Sorge und Eitelkeit des Alltags zu vergessen, wenn Richard Strauß, Weingartner oder sonst einer unsrer großen Dirigenten den Zauberstab hebt — möge da ‚Parsifal‘ oder ‚Tristan‘, ‚Fidelio‘ oder ‚Figaro‘, der ‚Orpheus‘ von Gluck oder von Offenbach erklingen.

Mit dem persönlichen Wunsch von Autoren ist es zumeist schwach bestellt. Darf man Schillings an seine Bearbeitung der ‚Entführung‘ erinnern? Er hat den gesprochenen Text zu Seccorezitativen durchkomponiert. Kein Grund für langatmige Proteste, zumal er es mit Geschmack und Takt getan hat. Aber der ausdrückliche Wunsch Mozarts dürfte dagegen gewesen sein. Weil er es sonst vermutlich selbst getan hätte. Schillings ist deshalb nicht zu tadeln. Viele Gründe sprachen dafür. Er hatte den Mut und probierte es, das Kunstwerk der Bühne unsrer Zeit näher zu bringen. Einverstanden oder nicht — die Welt besteht.

Und Richard Strauß selbst erhob einen ausdrücklichen Wunsch zum Gesetz: Die ‚Salome‘ darf nicht im Zusammenhang mit andern Werken aufgeführt werden. Wenigstens nicht in Deutschland. Für das Ausland hat Strauß Ausnahmen zugelassen, und ‚Salome‘ erscheint in der pariser Oper nie ohne die Gefolgschaft eines Balletts.

Wieder soll nichts übelgenommen werden. Ein Künstler, wie jeder andre, kann fordern. Es mag ihm heute gelingen, morgen nicht — er mag hier beharren, dort nachgeben: einmal kommt zu seinem Recht, was vor ihm war und nach ihm sein wird. Denn es gibt eine Macht, die das wenigste gelten läßt, es dann aber mit Unsterblichkeit verklärt: die Zeit.

Versuchung / von Christian Morgenstern

Ich stand an einem Abgrund still,
und sah hinab, und sprach mich an: —
„Hinab, Unsterblicher, wohlan!
Es kostet dich nur ein ‚Ich will‘.

Gott schläft hier ein, Gott wacht dort auf —
so sprachst du selbst. Wohlan! ‚Schlaf‘ ein!
Nicht einen Augenblick erlischt dein Sein.
denn eine Form nur gabst du in den Rauf . . .“

Mein Tagwerk ist noch nicht vollbracht.
Wer an der Schale sich vergreift,
bevor sie ihren Kern gereift —
er schläft zu früh ein — und erwacht —
zu spät.

Lindner und Sternheim

Des einen ‚Bluthochzeit‘ spielt 1572, des andern ‚Don Juan‘ 1571. Sonst aber lassen sich beider Stücke in keinerlei Nachbarschaft zu einander bringen. Albert Lindner hat vor vierzig Jahren kein ‚geschichtliches Trauerspiel‘ geschrieben, sondern eine traurige Geschichtsspielerei, die nach Stil und Technik in die Literatur der Gründerjahre, nach ihrem ‚Ideengehalt‘ in die Zeit des Kulturkampfes hineinpaßte. Was also Hülßen den Vater von einer Ur-Aufführung abhielt, ist viel unaufgeklärter, als was Hülßen den Sohn zu einer Neu-Aufführung bestimmte. Ein Theater, das wirklich nicht nötig hätte, unter den lebenden Dramatikern die toten zu bevorzugen, und trotzdem für die erste Hälfte des Jahres ‚Novitäten‘ von Blumenthal und Richard Wilde und weiter niemand ankündigt — wie sollte ein solches Theater unter den verstorbenen Dramatikern gerade die lebendigen entdecken! Aber ist es nicht doch verwunderlich? Ein Geschmach, der sich unter den Linden für den ‚Rosenkavalier‘ entscheidet, müßte nach menschlichem Ermessen auch am Gendarmenmarkt ein Repertoire für Erwachsene durchsetzen. Keine übergeordnete Behörde und kein allergnädigster Herr würden den preußischen Intendanten daran hindern. Raum ein wichtigeres deutsches Hoftheater zögert heute noch, sogar Strindberg und Wedekind, Shaw und Schnitzler, Hauptmann und Eulenberg, Hofmannsthal und Maeterlinck einzulassen. Und ist es glaubhaft, daß Speidel im schwärzlichen Bayern, Seebach am sächsischen Hofe, Burckhard bei pruden Erzherzoginnen geringere Widerstände zu überwinden gehabt haben, als Hülßen sie bei uns fände? Dabei verlangen wir ja nicht einmal, daß er sich um unsre Generation kümmere. Es wäre schon beträchtlicher Gewinn, wenn er von Benedix und Lindner zu der Generation von 1890 fortschritte. Er schreite fort. Niemals war die Situation für das Schauspielhaus günstiger als eben jetzt. Die Verworrenheit der berliner Theaterverhältnisse wird von Monat zu Monat ärger. Brahm arbeitet auf Abbruch, Reinhardt fürs Ausland, Barnowsky für 1914, Bernauer für den Possensaisonersfolg und der Rest, soweit er bereits hervorgetreten ist, überhaupt nicht. Man braucht bloß fünf Jahre zurückzudenken, um zu erschrecken. Damals schien Bonn ein Gipfel. Aber zwischen Bonn und Lang ist der Unterschied so groß wie zwischen Hagenbeck und einem Flohzirkus. Verpöbelung ringsum. Eine Skrupellosigkeit der Kunstgeschäftsleute, mit der wenige Pfüschmaffler es aufnehmen würden. Hätte da nicht das Hoftheater eine Sendung?

Es ist sorgenfrei, hat noch immer eine Fülle von reifen wie von entwicklungsfähigen Talenten, aus denen ein richtiger Regisseur ein Ensemble bilden könnte, und müßte sich nur entschließen, diesen Regisseur aufzustöbern und diesen Talenten künstlerische Aufgaben zu stellen. Statt dessen werden verstaubte Schmöker hervorgeholt, damit ein kalter Routinier wie Herr Clewing in einer Bombenrolle schwelge. Von den Hugonotten ist schon mit Musik nicht mehr als der vierte Akt auszuhalten. Der Gedanke, sie ohne Musik zu geben, ist so absurd, daß selbst das Schauspielhaus vier Jahrzehnte nötig gehabt hat, um ihn zu fassen.

*

Trotzdem: daß solche Dramen, die niemand sich ansehen muß, im Schauspielhaus gespielt werden, ist weniger schlimm, als daß Opern, die man jeden dritten Tag hören möchte, im Opernhaus gar nicht oder spottschlecht gespielt werden. Wenn, einmal im Vierteljahr, der ‚Don Juan‘ unvermeidlich geworden ist, so ist zwar nicht zu leugnen, daß er doch immer wieder unwiderstehlich lockt, weil schließlich aus dem Orchester und aus Lola Artots Zerline der reine Mozart tönen wird; aber auch das ist nicht zu leugnen, daß kein zweites deutsches Opernhaus sich diese Art von Mozart-Pflege zuschulden kommen läßt. In den paar Takten, die Moissi als Carl Sternheims Don Juan aus Mozarts Oper sang, war mehr von ihr als in dem ganzen Ladestock, der am Opernplatz Provinzler einzureden versucht, daß er jede Frau in Bann schlägt. Moissi also erblickt auf einem Ball — bei dem unendlichen Wohlklang nicht „eines Menuetts“, sondern des Menuetts, das keinem andern als diesem Genius aus Salzburg einfallen konnte — eine schöne Maske und huldigt ihr — mit den Worten des Daponte, die Mozart unsterblich gemacht hat. Das ist bezeichnend für Sternheims Tragödie. Sie ist ein Potpourri. Freilich gesteht sie das nur an dieser Stelle offen ein — mit jener romantischen Ironie, die ein zweites fremdes Stilelement des Stückes, aber bei weitem nicht das letzte ist. Im Laufe des Abends habe ich noch zehn Dichter gezählt und alphabetisch geordnet, denen Sternheim anfängerhaft verschuldet ist: Byron, Calderon, George, Goethe, Grabbe, Hofmannsthal, Ibsen, Klinger, Maeterlinck, Shakespeare. Es wird sicherlich an meiner Unbildung liegen, daß ich nicht mehr herausbekommen habe. Aber wenn es zwanzig sind, so wird die Tragödie dadurch nicht schlechter und nicht besser. Es sieht zunächst so aus, als ob sie typisch wäre für jene Gattung brausender junger Dichter, die auf der Suche nach sich selber

alle Stile auf einmal ausprobieren, die nicht wissen, daß ein Stil den andern tötet, sondern vorläufig noch den einen durch den andern heben, den Ossa auf den Pelion wälzen zu können glauben. Der Schein trägt. Aber es macht den Fall kaum uninteressanter, daß Sternheim sich mehr chaotisch gebärdet als wirklich zerrissen ist, daß er sich mehr erhitzt als glüht, daß er mehr hallt als klingt.

Was hallt aus diesen zahllosen Szenen, von denen manche sechs Verse, manche zwölf Prosazeilen lang sind? Der junge Sternheim ist nicht so bescheiden wie Grabbe, der Don Juan und Faust in einer Tragödie einander gegenübergestellt hat. Sternheim steckt Faust und Don Juan in einen Körper und packt zu dem Don Juan Tenorio noch den Don Juan d'Austria hinzu, als gälte es, das „letzte Wort“ von Grabbes Don Juan zu erfüllen: „König und Ruhm und Vaterland und Liebe!“ Dieser Don Juan rennt wie im Fieber durch die Welt, ergreift ein jed' Gelüste bei den Haaren und wird von Schauern innerer Gefichte beseligt, aber nicht minder von Ekstasen der Sehnsucht gefoltert, daß er, der tausend Leiber besessen und ihre Seelen verschmäh't hat, immer wieder an der einen Frau vorüberjagt, deren Seele er so heiß begehrt, wie ihren Leib, und die er — nicht erkennt, da er sie endlich doch im Taumel nimmt. Dieses ist der erste Streich, auf den der Titel von Wedekinds Königstragödie passen würde. „Der zweite Teil der Tragödie“, die sich auch durch diese Wortstellung von Goethe unterscheidet, malt der Hauptfigur mit ein paar heftigen Pinselstrichen einen historischen Hintergrund, auf dem Philipp der Zweite und Cervantes ohne Notwendigkeit, also nicht gerade eindrucksvoll untergebracht sind. Don Juan setzt seine Liebesleidenschaft in Kriegerfuror um. Zu den zwanzig literarischen Anregern gesellt sich hier Shaw, der die Helden als Brünstlinge entlarvt. Wofür ich Sternheim recht verstanden habe. Denn sein Stück, das von einem künstlichen Glanz vorwärtsgepeitscht wird, kocht zugleich unter einem Tieffinn, bei dem man sich nichts oder für den Aufwand zu wenig denken kann. Wie Sternheim einen lebendigen Tiger auf die Bühne schleppt, den sein Don Juan zu erschlagen hat, so plustert er sich überall zu renommistischen Zwecken auf. Wir haben inzwischen aus seinen Komödien erfahren, daß er das gar nicht nötig gehabt hätte. Aber es ist auch aus dieser Tragödie zu ersehen. Sie ist voll von Talent; und nicht nur von dem Talent, das später Früchte getragen hat. Das zeigt sich hier in pantomimischen Fegen und gespenstigen Glaciertänzen, an Frauen, die im Dunkel vorüberhuschen, Kirchhofspforten ohnmächtig werden, auf Schaukeln gen Himmel

fliegen und vom Himmel herab mit wahnsinnumfächelten Verführern Zwiesprach halten. In alledem ist der Autor der ‚Kassette‘ zu erkennen, der seine Phantastik an einem bürgerlichen Stoff beruhigt und nicht einmal so sehr beruhigt hat. Daneben aber gibt die Tragödie die maghalsigsten Fahrten in gebirgige Gegenden, wobei man immerhin die Freude an der Gefährlichkeit der Kurven hat. Viel mehr freilich nicht. Dieser Tragödiendichter ist schwach auf der Brust und durchaus nicht schwindelfrei. Er gelangt hinauf; aber dort bewährt er sich niemals höchst königlich. Als Carl Sternheim noch mit mir ins Friedrichs-Werdersche Gymnasium ging, brachte er mir zum Geburtstag stets ein Schächtelchen Napolitains, weil er sie selbst so gerne aß. Ich vermute, daß die wahren Tragiker bereits als Jungs zu andern Vekereien neigen. Jedenfalls ist es ein Zeichen von Selbsterkenntnis, daß dieser Chocoladenfreund sich aus den unwirtlichen Höhen eines ‚Don Juan‘ freiwillig in die fruchtbaren Niederungen von ‚Hose‘, ‚Kassette‘ und ‚Bürger Schippel‘ begeben hat.

Aber es ist wiederum gar kein Zeichen von Selbsterkenntnis, daß Carl Sternheim diesen überwundenen ‚Don Juan‘ nach acht langen Jahren auf die Bühne gelassen hat. Es war deshalb so leichtsinnig, weil die Tragödie weder halb gespielt werden darf noch ganz gespielt werden kann. Dichter und Theater hätten wohl oder übel resignieren müssen. Statt dessen spielten sie von dem ganzen Stück so viel Szenen, daß es ungefähr zur Hälfte sichtbar wurde; und wenn es auch nicht die falsche Hälfte war, so war es doch mindestens ein falsches Viertel. Möglich, daß das Publikum bei richtigen Strichen aus der Geschichte ebenso wenig klug geworden wäre und ebenso viel Skandal gemacht hätte. So aber waren die Premierenleute selbst für den, der ihnen in einem Deutschen Theater unter keinen Umständen die Berechtigung zu rüpelhaften Lärm Szenen zuerkennt, einigermaßen erklärt. Diesen Skandal betrachte das Deutsche Theater als eine neue Strafe für die alte Unsitte: lieber von einem erfolgreichen Autor die Schülerarbeiten hervorzuholen als einen fremden Autor einzuführen. Sternheims begabte Schülerarbeit war aber Herrn Hollaender nicht bloß als Dramaturgen, sondern auch als Regisseur über den Kopf gewachsen. Er hatte es sich bequem und wirksam gedacht, die anderthalb bis zwei Duzend Szenen vor die einfachsten Prospekte, zwischen schlichte Vorhänge, in möglichst uneingerichtete Zimmer zu verlegen. Was herauskam, war in den meisten Fällen eine beklemmende Mächtigkeit. Nicht einmal technische Fehler hatten sich vermeiden lassen. Wenn Philipp der Zweite zwischen Tüchern

in einem Rembrandtschen Hellbunkel sitzen sollte, so wurde aus Versehen die Hinterwand mit beleuchtet und damit der komische Eindruck erweckt, als säße der König in einer Dachkammer. Zum Glück spielte den König Wegener. Er gab einen Begriff, was für ein prachtvoller Schillerscher Philipp er sein mußte. Moissi sah man an, mit welcher Wonne er sich in die Riesenrolle gestürzt hatte, und mit welcher Bekümmernis er erkannte, daß er sich ganz vergeblich an ihr abmattete. Nur Arnold kam auf seine Kosten. Er war der Leporello dieses Don Juan — ein Leporello, wie ich einmal einen auf der Opernbühne finden möchte. Auf einer zweiten Schauspielbühne wird ein solcher Ripio schwerlich aufzutreiben sein: so zart bei aller Drastik, mit einem so beseelten Menschenton im ungeschlachten Handwurstkörper. Arnold steht heute in der ersten Reihe. Er wäre ohne Zweifel selbst ein Shylock. Wozu hat man bei Reinhardt die Parole ausgegeben, daß das Theater dem Theater gehört, wenn man die Zeit damit verbringt, sterile literarische Talentproben zu hätscheln, statt starken Menschen darstellern die bekömmlichste Nahrung, nämlich Shakespeare zwischen die Zähne zu stecken?

Antworten an Theodor Lessing

1. Von Max Brod

Es ist kein Zweifel, daß ich aus der Entgegnung, die ein so vor-
trefflicher Autor wie Theodor Lessing gegen meine ‚Axiome‘
schrieb (Nummer 36 der ‚Schaubühne‘), manches hätte lernen
können, wäre diese Entgegnung mit sachlichem Ernst geschehen. So
wie sie da steht, ist sie leider ein einziges großes Mißverständnis, das
noch obendrein nur dem, ja an sich geringfügigen, Grund entsprungen
zu sein scheint, daß Lessing meinen ersten Artikel (Nummer 38 der
‚Schaubühne‘ von 1911), auf den doch der zweite ausdrücklich verwies,
nicht gelesen hat.

In diesem ersten Artikel habe ich als dramatisch darstellbar hin-
gestellt: 1. Reden, 2. Gedanken im Monolog, im Heucheln, im kom-
plizierten Gespräch, 3. einiges Gegenständliche, Tätliche. Zum Pro-
blem nahm ich dann nur Punkt 3, den ich unter anderm an Shake-
speare zu erläutern suchte, also: Wie sind optische Dinge, Landschaften,
Gegenstände dramatisch darstellbar? Und mein Resultat war: nur
durch Worte und nicht anders, also, zum Beispiel, nicht durch Pulissen.
Damit habe ich spezieller ausgeführt, was Julius Bab in seiner Unter-
suchung ‚Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas‘ (Zeit-

schrift für Aesthetik VI, 1) allgemein mit den Worten formuliert: „Es kann auch innerhalb der dramatischen Poesie kein Formgesetz geben, das nicht aus der Natur des künstlerischen Materials der Poesie, das heißt: der Sprache, abzuleiten wäre“.

Lessing tut nun so, als hätte ich behauptet: Worte des Dramas sind nur zur Darstellung des Sachlichen da. Ich aber sagte: Sachliches kann nur durch Worte des Dramas dargestellt werden.

Wenn nun Lessing die Funktion des Wortes untersucht und sie mit Recht sehr kompliziert und über das Deiktische hinauslangend findet, so ist das offenbar richtig. Ebenso offenbar aber kann dies nur durch eine ganz unlogische Auffassung meiner Arbeit als ihr entgegenstehend angesehen werden, da es in Wahrheit neben ihr herläuft und sie sogar in wünschenswerter Weise ergänzt. (Siehe oben Punkt 1 und 2.)

So finde ich mich in der merkwürdigen Lage, mit einem Autor, der mich angreift, förmlich gegen seinen Willen übereinzustimmen. Noch näher stehe ich ihm in der prinzipiellen Frage, daß Dichterisches und Theoretisches niemals zu verquiden, vielmehr nach divergenten Methoden zu betreiben ist. Ich habe ja gerade die aus sogenannten „gutem Stil“ und flacher philosophischer Bildung entspringenden, heute allgemein beliebten Zwitter in einer 1911 erschienenen Untersuchung als ‚Essajismus‘ abgetan. Meine Legitimation zu theoretischer Forschung leite ich natürlich nicht im entferntesten aus meinen poetischen Leistungen her, sondern aus zehnjährigen exakt-philosophischen Studien und aus meinen Spezialarbeiten über Kant, deren vielleicht neue Ergebnisse ein eben druckfertig gewordener Band vorlegen wird. Aber selbst auf die Gefahr hin, von Lessing ‚Literatenjargon‘ vorgeworfen zu bekommen, konnte ich meinen ‚Axiomen‘ nicht meinen Index samt philosophischen Kollegienzeugnissen und andern Belegen beidrucken lassen. Lessing hat sich die Polemik mit mir etwas leicht gemacht. Daraus, daß ich Kant richtig zitiere, schließt er, daß ich ihn nicht gelesen habe. Hätte er die auf Kant gerichteten Zeilen lieber gründlich durchgedacht, ihm wäre auch der oben aufgedeckte logische Grundfehler vielleicht nicht unterlaufen. Mit seinen angeblich satirischen Wendungen ist er leider selbst von sachlichen Argumenten in den ‚Essajismus‘, doch wohl nur für kurze Zeit, abgeglitten.

2. Von Max Epstein

In der ‚Schaubühne‘ vom 15. August 1912 steht von Theodor Lessing ein Aufsatz, in dem ich sehr vieles Schöne und Richtige finde. Den Grundgedanken halte ich jedoch nicht nur für abwegig, sondern auch für gefährlich. Gefährlich aus zwei Gründen: zunächst wegen seiner Tendenz und dann wegen der glänzenden Form des Vortrags, die leicht bestechen kann. Selten ist auf vier Seiten

soviel gesagt worden, wie in diesem Artikel. Obwohl ich ihn bekämpfe, rate ich doch den apostrophierten jungen Künstlern, die kleine Abhandlung nicht nur sorgfältig zu lesen, sondern auch die andern zahlreichen guten Bücher zu kaufen und zu studieren, die Theodor Lessing schon veröffentlicht hat. In seinem letzten Buch, „Der fröhliche Gesellschafter“, werden sie dabei auf Seite 29 folgenden Satz finden: „Es ist doch eine furchtbare Wahrheit, die Sainte Beuve zum Leitmotiv der neuern Kunstpsychologie gemacht hat: auch unheldische Menschen können die Träger der heldischen Werte werden, und die Größe eines Kunstwerks besagt gar nichts für die Größe der Seele, in der es zustande kommt.“

Das Wort, das der Verfasser hier eine Wahrheit nennt, scheint in seinem Aufsatz zur Unwahrheit geworden zu sein. Nunmehr ist ihm offenbar das künstlerische Schaffen gar nichts mehr und die Gesinnung oder bestenfalls das praktische Handeln alles. Es mag sein, daß der Künstler, der immer die äußern Erlebnisse zu Kunstwerken bildet, seine Seele prostituiert. Das tut der wissenschaftlich arbeitende Mensch aber auch. In dem Sinne ist jede Gefühlsäußerung unsittlich. Wenn ein junger Mann zu einem Mädchen in einer heißen Stunde sagt: Ich liebe dich! so ist das eigentlich schon eine Schamlosigkeit. Aber diese Preisgabe des Empfindungslebens setzt eben alle Kunst voraus. Ohne diese Voraussetzung gibt es keine künstlerische Mitteilung. Auch Goethe und Cervantes haben nicht umhin können, uns das Geheimste ihres Seelenlebens zu enthüllen. Beim reproduktiven Künstler wirkt die künstlerische Mitteilung noch viel profanierender als beim schaffenden. Durch diese Voraussetzung wird aber die künstlerische Betätigung gegenüber jeder sonstigen praktischen nicht wertloser. Jesus und Sokrates wären vergessen, wenn nicht der Apostel Paulus und der Philosoph Plato ihre Taten und Reden verzeichnet hätten. Nur dadurch, daß wir die Seelenleistungen der Religionsstifter mitgeteilt erhielten, sind diese Menschen uns zu Halbgöttern geworden. Es ist aber verkehrt, den Künstler durch die Vergleichen mit fast sagenhaften Religionsstiftern in seinem Wert herabzusetzen. Es handelt sich hier um zwei ganz verschiedene Arten menschlicher Betätigung. Der Künstler soll bilden und nicht reden. Buddha und Sokrates haben mit der Kunst gar nichts zu tun. Sie wollten durch Lehre und Beispiel wirken und konnten es für sich tun. Das Wesen der Kunst aber liegt im Schaffen, liegt darin, daß man ein Werk ausführt. Für den Dichter kommt es in der Tat darauf an, schöne Bücher zu schreiben. Seine Gesinnung und sein Menschentum gehen uns gar nichts an. Das Schreiben schöner Romane und Gedichte ist für ihn der Lebenssinn, und sein Menschentum erschöpft sich mit Recht in seinen Büchern, und das ist gut so. Der wohlgeratene Bauernjunge mag im Leben neben ihm bestehen; seine Lebensbetätigung hat aber weder mit der Kunst

noch mit den jungen Künstlern etwas zu tun. Es ist Wahnsinn, zu wähnen, daß es beim Künstler auf etwas andres als auf das Schaffen ankommt. Dem wahrhaft großen Künstler ist sein Werk letzten Endes Sinn und Ziel. Kant hätte niemals ein Drama schreiben können, weil seine Phantasie und sein Gemütsleben nicht dazu geeignet waren. Wäre er anders konstruiert gewesen, so wäre er eben kein Philosoph geworden.

Cervantes hat sich bei Lepanto wader geschlagen. Aber es hätte kein Hahn nach ihm gekräht, wenn er nicht den ‚Don Quixote‘ geschrieben hätte. Es gibt Millionen ruhmloser Helden, die aber mit der Kunst gar nichts zu tun haben, und von denen die Nachwelt keine Notiz nimmt. Theodor Lessing hat die Zahl solcher Künstler ignoriert, deren Werke durch Jahrtausende dauern und dauern werden, und die uns nichts als ihre Kunstwerke hinterlassen haben. Was müssen in seinem Ideenkreis Rafael, Schiller, Dickens, Balzac für erbärmliche Kerle gewesen sein! Spricht nicht die Tatsache, daß man den Verfasser des Nibelungenliedes gar nicht kennt, für das Gegenteil von dem, was der Verfasser beweisen wollte? Ist nicht gerade das Kunstwerk das ewig dauernde, dem gegenüber der Künstler zurücktritt? Achill lebt im Geist der Jahrtausende, weil, wie wir schon richtig in der Schule lernten, Homer der Herold seiner Tapferkeit geworden ist.

Wer die über hundert Bände von Goethes Werken gelesen hat und darin noch nicht fünf fand, die Vollenbetes bieten, der darf jungen Künstlern nichts mehr raten, denn er hat den Größten der Großen nicht sorgfältig genug studiert. Es gibt Gedichte von Goethe, die für die Menschheit mehr wert sind, als die Kriegstaten von hundert Schlachtenlenkern, die ihr Leben aufs Spiel gesetzt haben.

Der echte Künstler aber will wirken. Daß mancher über den Umfang seines Könnens und den Wert seines Werkes nicht recht unterrichtet war, besagt nur, daß dieser Künstler auch seine Schwäche hatte. Die Großen wußten zu allen Zeiten, was sie schufen. In dieser Beziehung ist eine Lektüre von Goethes Werken sehr lehrreich, und bei Richard Wagner wird man finden, daß dieser von jüdischem Wesen so gar nicht angekränkelte deutsche Künstler verächtlich auf die Leute herabsieht, die dem Effekt aus dem Wege gehen.

Junge Künstler, ich rate Euch: Lest die glänzend geschriebenen Bücher von Theodor Lessing, aber folgt ihnen nicht! Es ist nun einmal, wie es da heißt, Tatsache, daß auch die unsaubersten Seelen die schönsten Werke hervorbringen können, Gott sei Dank, ist dies aber keineswegs eine Regel, die auch in der Umkehrung richtig wäre. Die größten der Schaffenden waren leidlich anständige Menschen. Wenn ihr zur künstlerischen Betätigung Talent habt, so übt es ruhig aus und laßt die wohlgewachsenen Bauernbengels andre Arbeit tun.

Wiener Saisonbeginn / von Alfred Polgar

Deutsches Volkstheater: „Heiligenwald“, Lustspiel in drei Akten von Alfred Palm und Robert Sander. Drei lauschtige Akte. In verfallenen Lustspielgemäuer wohnen Humor und Wehmuth, versonnene Betrachtungen und Späße herzlicher Art; ringsum ist alles von Gemüt saftig bemooft, aus den Ritzen spritzt es lyrisch, und bessere Redewendungen gaukeln. Waldwehen bei Weisse. Alle freundlichen Genien der Schläfrigkeit sind am Werk und üben ihren Zauber. Stimmung! Etwa diese: Es gibt im Menschenleben Augenblicke . . .; oder: Schiffe, die sich tags begegnen; oder: . . . da es doch nur ein Traum ist. Zwei Wahrheiten behaupten sich siegreich, eine trostlose und eine tröstliche, eine prosaische und eine poetische: Niemand kann aus seiner Haut; und: Es gibt noch Märchen, insbesondere im deutschen Wald. Zu Anfang der Bekanntschaft wirken die Menschen des Stückes nicht unsympathisch. Aber sie sind aus dem Geschlecht der deutschen Lustspielfiguren, und dieses Blut verleugnet sich nicht allzu lange. Eine verkleidete Prinzessin und ein verkleideter Erbherzog treten auf. Und, sonderbar, wer immer ahnungslos in ihre Nähe kommt, bringt das Gespräch sofort auf die Prinzessin und den Erbherzog. Das ist die Stimme des Lustspielblutes! Zwei Schauspieler figurieren im Personenverzeichnis. Nach kurzen Anläufen, sich menschlich zu betragen, unterliegen sie dem Lustspielsluch: Der Liebhaber will aus der Welt des Scheins zu sich selbst fliehen und gibt diese Demissionsabsicht erst auf, wie er hört, daß ein anderer den Hamlet spielen soll. Der Komiker hingegen ist voll humorfester Jovialität und spricht zu den Leuten aus dem Volk in spaßhaft-pompös aufgetakelter Rede. Das Förstertöchterlein ist rundherum, ganz und gar, Töchterlein, mit allen Mechanismen der Schelmerei, Naivität und des Erdgeruchs versehen und überdies, für den besondern Fall, dialektfarbig koloriert. Einige Nebenfiguren beunruhigen durch rätselvoll-überflüssige Originalität. So gibt es eine ganz aparte silberhaarige Landbriefträgerin im Stück. Warum keinen rothaarigen Pfarrer, der ein zusammenlegbares Klavier im Rucksack hat? Oder einen Ortsvagabunden, der das A nicht aussprechen kann, aber trotzdem ein passionierter Briefmarkensammler ist? Ich meine: Personen, die für den Ablauf der Komödie nicht in Betracht kommen, Diener, Wirte, Autoren, Briefträger und so weiter haben sich unwesentlich zu betragen und sich jeder Eigenart streng zu enthalten. „Episodenfiguren“ als Aufputz wirken in einem Theaterstück so barbarisch wie ein Nasenring in einem menschlichen Antlitz.

Die Darsteller schienen noch sommerlich befangen. Nur gerade das Notwendigste an Empfindung, Humor und dergleichen war schon ausgepackt. Die verkleidete königliche Hoheit: Frau Galafres. Im

Rühraum ihrer Innigkeit sind Prinzessinnen mit verhaltenem Herzen gut aufgehoben. Der Erbherzog, der es nicht sein will: Herr Edthofer. Er ist der netteste Liebe-Kerl-Spieler. Solche Figuren, wie dieser charmant-hilflose Prinz, geraten ihm ganz besonders gut. Sie haben nicht nur das Belustigende, sondern auch das Rührende ihrer Schwäche, sind von einer leichten, leisen Komik wie überhaucht. Als unerträglicher schwäbischer Försterbalg debütierte Fräulein Hella Eschborn. Den Dialekt nahm sie vielleicht ein wenig zu gründlich. Aber ihre Schelmerei war liebenswürdig und entfaltete sich bescheiden ins Breite. Jeder Zoll ein Mockerl.

*

Ebenfalls im Deutschen Volkstheater: ‚Gyges und sein Ring‘. Eine tugendhafte, biedere Vorstellung, stumpf und glanzlos zwar, aber brav. Das Kostüm des Gyges machte eine Ausnahme; es war offensichtlich-elegant und leichtsinnig, trug Couplets in seinen Falten. In ihm steckte Herr Voehr, ein neues Mitglied der Bühne. Er sang verheißungsvoll an, klar, einfach, lebhaft. Im neutralen Beginn, im Aufstieg zur Tragödie, bestand dieser Gyges. Dann, in der starken, dünnen Luft ihrer Höhe, trodnete er aus, verlor Kraft, Jugend, Schwung, behielt nur eine akademische Korrektheit, die ihn ziemlich unbeschädigt an Trauer, Dilemma und Leidenschaft vorbei brachte. Allerdings, man müßte schon ein sehr starkes, sehr eigenartiges Talent sein, um gegen den Geist dieses entschlossenen, eifervollen Dilettantismus, von dem die schablonierten Klassikerborstellungen des Volkstheaters getragen sind, aufzukommen. An einer so anspruchsvollen, so intransigenten Dichtung wie dem ‚Gyges‘ versagte die Hausfrauen-Tüchtigkeit, mit der das Volkstheater (Regie: Herr Kramer) sonst um Sauberkeit und Blichblankheit seiner Klassikerborstellungen bemüht ist, ganz und gar. Das Hebbelsche Werk erwies sich in jeder Beziehung als zu ‚hoch‘. Unten ging’s noch; aber oben, wohin Herrn Kramers Arm nicht mehr reichte, war alles grau vom Spinnweb der Gewöhnlichkeit. Trotzdem behauptete sich die Macht der Dichtung auch in der Verschwisterung mit der Ohnmacht des Theaters. Die artistische Rühnheit der Windungen, in denen sie sich zur Erhabenheit aufschraubt; die unerbittliche, unwiderstehliche Energie, mit der sie aus einem Gefühlslabyrinth durch logische Hilfen einen Ausweg ins Tragisch-Freie sich erzwingt; die hartgeglühte Dialektik, mit der sie eine Marotte zur Ur-Angelegenheit der Welt umschmiedet — all das blieb auch in der Darstellung durch die ausgezeichneten ersten Schwächen des Deutschen Volkstheaters schön und herrlich.

* * *

Die Residenzbühne versuchte, da es ja im Theater-Kommerz jezt überhaupt feierlich zugeht: ‚Schwester Beatriz‘ von Maeterlind. Ein Mysterienspiel, dessen Schönheit in der weichen und doch strengen

Anmut seiner Linien, in dem naiven Tiefsinn seines Märchenzaubers, in dem hochgestimmten, reinen Klang seiner Sprache liegt. Ein armes Menschenleben läuft hier durch den Filter göttlicher Gnade. So viel Unreines auch hineingetan wird: die himmlische Güte purifiziert es. Das ist die wunderbare Chemie des katholischen Glaubens, die aus Leid, Blut und Tränen (durch einen starken Zusatz von Gnade) fleckenlose Heiligkeit sublimiert. Während Schwester Beatriz, fern vom Kloster, den ganzen Passionsweg eines Erdenwandels durchtaumelt, verwaltet die Madonna der Flüchtigen überirdisch Teil. Und Beatriz kann bei ihrer Rückkehr in den Genuß einer Heiligkeit treten, die die Madonna für sie zusammengespargt hat. In die hohe Wölbung dieser Legende hat Maeterlind sein kleines Drama eingebaut, das kaum ein Meisterstück zu nennen ist. In ihm geschieht die Wundertat der Madonna weniger der schuldlos-sündigen Schwester, als deren klösterlichem Renommee zuliebe. Wir erfahren nichts davon, wie und ob das Mirakel der Seele von Schwester Beatriz nützt; wir erfahren nur, daß es deren Ruf und Angedenken dient. Die Madonna interveniert bei Maeterlind nur zur Rettung des Namens von Schwester Beatriz (den das Kloster insgedessen heilig nennt); die Schwester selbst endet in Zwietracht mit sich, im Zweifel an die göttliche Gerechtigkeit, ohne jede innere Wandlung oder Reinigung oder Erleuchtung oder auch nur Befänstigung. Und obzwar nach allem Brauch der Glaubensmystik anzunehmen ist, daß sie, da die Madonna für sie wirkte, durch des Todes Tür ins Reich der Seligen gelangte, bleibt die Frage: Gerettet oder gerichtet? bei Maeterlind doch eigentlich ungelöst. (Sofern man nicht Musit und Beleuchtung als Antwort nehmen will.)

Das Maeterlindsche Mystorium ist keineswegs so dichterisch zwingend gefügt, daß es jegliche Realität der Bühne verträge. Es erfordert von der Darstellung nicht Schärfe und kleine bunte Fleckchen, sondern Weichheit und große Linien; nicht grelle, sondern gedämpfte, verschleierte Farben; nicht Naturalismus, sondern Stil; nicht Unruhe, sondern Verklärung. Die Residenzbühne gab dem Spiel lärmende realistische Lebhaftigkeit, die ihm durchaus nicht taugte. Jedes Stückchen Wirklichkeit wurde mit einer dramatischen Inbrunst gehegt, an der die angrenzende poetische Unwirklichkeit Schaden nehmen mußte. Und manches, das kindlich gedacht war, geriet nur kindisch. Schwester Beatriz: Fräulein Käthe Richter. Sie sah fein und lieblich aus und hatte schöne Momente im stummen Spiel; wenn sie etwa (als Madonna) mit einer rührend sanften, weichen Gebärde die Tür zur Sakristei sich öffnen hieß, oder in verzeihender Duldsamkeit den Haß und Jorn der Schwestern auf ihre schmalen Schultern nahm. Mut und Strebsamkeit der kleinen Residenzbühne bleibt anzuerkennen. Denn es ist ein weiter Weg von ‚Meyers‘ zu ‚Schwester Beatriz‘. Etwa so weit wie vom Juristentag zum Eucharistischen Kongreß.

Hebbels Heimat / von Julius Bab

In einem halben Jahr, wenn Hebbel hundertsten Geburtstag hat, werden die deutschen Journalisten seine kleine Heimatstadt überschwemmen, und dann wird es aus sein mit ihrer literarischen Unschuld. Herr Holzbock wird sie „idyllisch“ nennen, Herr Holzboginski „im Geiste des Dichters abgestimmt“, und Herr W. C. Holzkopf wird sogar etwas von einer „Impression aus Weimar und Rixdorf“ schreiben. Das wird ja nicht zu verhindern sein, aber wer Erinnerungen an das still-lebendige feste, kleine Wesselburen hat, der muß trachten, sie noch vorher in Sicherheit zu bringen, und so will ich erzählen wie es war, als ich vor sechs Jahren auf der Reise nach Sylt den Umweg über Dithmarschen nahm.

*

Von Hamburg fährt man — an Meldorf vorbei, das mit der Erinnerung an den Dichter von „Jörn Uhl“ belastet ist — nach Heide. Es ist zwar auch eine Dichterstadt, die Heimat Klaus Groths, aber im übrigen eines der gräßlichsten Nester, die mir je begegnet sind. Wir mußten hier auf die Zweigbahn nach Wesselburen mehrere Stunden warten, und das reicht zu gründlicher Kenntnisaufnahme. Ein Häuserhaufen, der sich geniert, noch Zusammenhang mit dem Land zu bekennen, und doch nicht im mindesten städtische Qualitäten aufbringt. Ein gräßliches Negativum — zuweilen, wenn ich mir das absolute Nichts vorstellen will, fällt mir jenes riesige, angeblich gepflasterte Biered ein, das sich den Marktplatz von Heide nennt. Schließlich kommt aber doch die freundliche Kleinbahn und entführt uns aus diesem Paradies. Es geht schon gegen Abend, das mehr als meterhohe Gras auf den dithmarscher Wiesen leuchtet, und die prachtvollen Rinder und Pferde funkeln gradezu mit ihrem bunten Fell in der Abendsonne. Wenn man auf dem kleinen Bahnhof von Wesselburen hält, ist es schon beinahe dunkel, und man sieht sich vergeblich nach dem Ort um. Schließlich entdeckt man, daß hinter dem Gebäude eine lange, sehr schöne Pappelallee ins Land führt; an deren Ende scheinen einige Häuser zu liegen, auch etwas wie ein Kirchturm mit Zwiebelspitze scheint aufzuragen. Das ist Wesselburen. Und wenn man es auf einem sehr ländlichen Leiterwagen erreicht hat, dann ist es schon ganz Nacht, und man kann nichts mehr tun, als sich in Hotel Germania über die sauberen Zimmer, die glänzenden Stiegen freuen, das deftige Abendbrot zu sich nehmen, das höchst komfortable elektrische Licht bewundern und sich schließlich dem Genuß ausgezeichneten englischer Betten überlassen.

*

Am andern Morgen wird man furchtbar früh geweckt, und zwar, ganz wie es sich auf dem Lande gehört, durch Hahnenchrei. Es ist der würdige Haushahn des Herrn Pfarrers, der auf dem unmittelbar

anstoßenden Hofe des Pfarrhauses seine Morgenandacht verrichtet, und gleichzeitig erhebt sich von der zugehörigen Dachspitze ein heftiges Geflapper — siehe da, die Störche sind auch schon munter. Man kann das Menschengeschlecht nicht blamieren, man muß auch heraus. Man steigt herab und freut sich wieder an den hellen, blanken Stiegen, und dann kommt das ländliche Frühstück, so umfänglich und so intensiv, wie man es östlich der Elbe selten und östlich der Oder gar nicht kriegt. Aber die wohlbestellten Bauern von Dithmarschen verleugnen auch gastronomisch ihre nähere Verwandtschaft mit Holländern und Flamen nicht. Nun ist man gestärkt und wünscht, Wesselburen zu sehen. Man tritt vor die Tür und blickt auf den Markt, das Gäßchen herunter. Das ist ein ganz ander Ding als die Ziegelstein-Ansammlung von Heide. Es ist ein Landstädtchen, das freundlich und offen seine ländliche Natur zugibt. Zwischen den breiten, schönen Bäumen, die die Kirche einrahmen und den Marktplatz ganz beschatten, zwischen den Giebeln der niedrigen kleinen Häuser, zwischen den blauen Augen der breiten und freundlichen Menschen — überall wittert man das Land, die Bauernerde. Schließlich, wie wir ins Haus zurücktreten, habe ich einen jener Anfälle von Verblödung, denen der Großstädter sich nicht leicht entzieht, und frage unsern harmlosen Gastwirt, ob es etwas wie einen Führer durch Wesselburen gebe. Der Mann sieht mich ganz erschreckt an und lächelt dann halb verlegen, halb mitleidig: so etwas gebe es natürlich nicht. Aber wenn ich mich auf die Kirchspielschreiberei wenden wollte, da würde man mir schon Bescheid sagen über die ‚Hebbelstätten‘ und alles andre.

*

Wir gehen also auf die Kirchspielschreiberei. O Gott: im März 1913 wird es ein Festkomitee, ‚Führer‘ und Stadtpläne geben — und kein Mensch wird eine Ahnung von der wirklichen, lebendigen Natur dieses Ortes bekommen. Wir aber werden noch in einem hellen, saubern Zimmer zwischen Schreibtisch und Aktenständern empfangen, vom Herrn Kirchspielschreiber Möhring. Das ist der Amtsnachfolger jenes wesselburischen Kirchspielschreibers Voß, dessen Töchter in der Jugendgeschichte Hebbels eine erhebliche Rolle gespielt haben. Und der würdige, heut schon pensionierte Herr Möhring braucht gar kein so sehr entfernter Nachfahre des Voß zu sein, denn er ist bei Jahren und hatte damals sein Amt schon lange Zeit inne. Er ist ein alter, echter Wesselburner, der Hebbels Bruder Johann noch gut gekannt hat und allerlei Trauriges und Nachdenkliches von ihm zu erzählen mußte, wovon ich vielleicht einmal später berichten werde. Denn der kleine, untersezte Mann mit den glatten, weißen Haaren über dem runden, blauäugigen Bauernschädel zeigte bald ein sehr freundliches und lebhaftes Temperament und begann, sehr viel zu erzählen. O,

er kannte nicht nur Hebbel und die Hebbelstätten ausgezeichnet, er war überhaupt ein literarisch höchst versierter Mann. Er kannte die andre Literaturgröße Wesselburen's, ihn, Adolf Bartels, sogar persönlich; aber nicht genug damit, er dichtete auch selber, und kein Viertelstündchen war vergangen, als uns schon in großen Aktendeckeln die mit sauberer Kanzleischrift bedeckten, großen Blätter vorgelegt wurden. Sehr hübsche, brave Verse im Stil der guten alten Zeit, aber natürlich zu Ehren des Lokalheros irgendwie mit einem kleinen Hebbelschen Einschlag. Die Frau Kirchspielschreiberin, eine etwas gebrechliche, aber sehr gescheite Frau, war inzwischen auch erschienen und versuchte vergebens, dem literarisch geselligen Temperament ihres Gatten einige Fesseln anzulegen. Es gelang ihr nicht, und es wäre auch schade gewesen, denn wir unterhielten uns sehr gut, und die Geselligkeit steigerte sich bis zu einem vortrefflichen Glase Wein.

*

Schließlich aber nahm der Herr Kirchspielschreiber Stod und Gut und machte nun selbst den Führer von Wesselburen. Erst wies er uns vom Markt aus die Giebel Fenster seines eigenen Häuschens — es sind die Fenster, die der junge Hebbel angedichtet hat im Andenken an seine tote Liebe, Emilie Voß, in einem Liede, das in Brahms'scher Musik berühmt geworden ist. Und dann gingen wir. Erst eine Straße, die den merkwürdigen Namen 'Lollfuß' trägt, und in der es wimmelte von bildschönen, blauäugig flachshaarigen Kindern, deren blühende Farben und stämmige Formen von der unverbrauchten Kraft Dithmarschens sprachen. Dann eine noch kleinere gebogene Gasse, die sich 'Hebbelstraße' nennt. Da steht denn das Häuschen, in dem Hebbel geboren ist, oder ehrlich gesagt: es steht nicht mehr. Das sehr, sehr bescheidene Giebelhaus, das seine Stelle einnimmt, gibt uns aber doch einen Begriff von dem eigentlichen Geburtshaus, wenn wir hören, daß jenes noch viel weniger komfortabel gewesen sein soll. Hinter dem Häuschen ragt über den Gartenzaun wenigstens noch der große alte Birnbaum, und auch der Brunnen ist noch da, von dem wir wissen durch die schönsten Prosastücke, die Hebbel je geschrieben hat, durch die Blätter 'Aus meiner Kindheit'. Hernach, in einer andern Gasse, führte uns der freundliche Kirchspielschreiber in ein Haus, das die trübsten Kapitel der Hebbelschen Jugendgeschichte illustriert, weiland das Haus des Kirchspielvogts Mohr. Jetzt bewohnt es ein Landarzt, der uns bereitwillig öffnete und unter der Treppe den engen Verschlag zeigte, in dem angeblich Hebbel mit dem Kutscher des Mohr zusammen schlafen mußte. Das Haus sah ein bißchen bedenklich renoviert aus, aber ich meine nichts, gestehe, daß ich auf die Echtheit so peinlicher Reliquien auch keinen Wert lege. Hiernach kamen wir an dem backsteinernen Schulbau vorbei, vor dem ein Hebbeldenkmal steht,

dem ich nichts Unfreundliches nachsagen möchte. Wir gehen also schnell vorüber und kommen in den Park von Wesselburen. Das ist der alte Kirchhof, ein freundlicher, stiller, nicht allzu großer Garten am Rande der Stadt, der Hebbels Lieblingsaufenthalt gewesen ist und in der Geschichte seines jungen Lebens und Dichtens sehr viel bedeutet hat. Unser Führer weiß uns von den alten Grabsteinen, die noch hie und da herausgucken, allerlei zu erzählen und allerlei Beziehungen zwischen Bäumen, Bänken und dem Andenten Hebbels zu stiften; und wenn nicht alles wahr ist, so ist es hübsch und gibt dem sanften kleinen Hain doppelte Schönheit. Und dann ist man in einer kleinen Viertelstunde rund um die Mauern des Dertchens herum, wieder auf dem Marktplatz.

*

Der stärkste Eindruck von Wesselburen stand uns noch bevor, und zugleich die eindringlichste Hebbelreminiszenz, die der ganze Ort zu vergeben hat. Es ist die Kirche. Die kleine, rundliche Kirche auf dem Marktplatz mit dem merkwürdigen byzantinischen Zwiebelknopf, ein Stillkuriosum in dieser Gegend, das irgendwie mit dynastischen Einflüssen (die Holsteiner sitzen ja auf dem russischen Thron) erklärt wird. Es ist der einzige sozusagen monumentale Bau, den Wesselburen besitzt, und deshalb wahrscheinlich der einzige, der sein Äußeres und Inneres im wesentlichen durch das Jahrhundert behauptet haben wird. Wer Hebbels Leben und Werk kennt, wer weiß, mit welcher Zähigkeit und Macht sich gerade die frühesten religiösen Eindrücke in ihm behauptet haben, der fühlt, welch ein Dokument der Hebbel-Biographie sich ihm in die Hand gibt, wenn er in diesen ziemlich großen, geweißten, für eine protestantische Kirche dabei recht reich gepuzten Raum tritt. Dies ist der Raum, in dem der zum Gottesgefühl erwachende Knabe seinen „Bubensonntag“ erlebte, dies ist der Raum, von dem der alte Meister Anton spricht:

„Wenn ich mein Herz erhoben fühlen soll, so muß ich erst die schweren eisernen Kirchthüren hinter mir zuschlagen hören und mir einbilden, es seien die Tore der Welt gewesen, die düstern hohen Mauern mit den schmalen Fenstern, die das helle freche Weltlicht nur verdunkelt durchlassen, als ob sie es sichteten, müssen sich um mich zusammendrängen, und in der Ferne muß ich das Weinhaus mit dem eingemauerten Totenkopf sehen können.“

In diesen Raum traten wir nun ein, als die nicht eben zahlreich versammelte Gemeinde in den Holzbänken ihr Lied sang. Denn es war Sonntag. Hiernach betrat der Pfarrer die Kanzel, ein mittelgroßer blondbärtiger, flug und sympathisch dreinschauender Mann. Er sprach — ein immerhin seltsamer Zufall — über das Evangelientwort „Selig sind die geistig Armen“, und er gab dem Worte einen so schönen Sinn, daß der reichste Geist Wesselburens in seinem ganz

protestantischen Herzen ihm gewiß zugestimmt hätte. Es war alles sehr schlicht, mit wenig Phrasen und viel Verstand. Und ebenso herzlich und natürlich war die Art, in der uns hernach noch im Gotteshause der Pfarrer begrüßte: er mußte sofort, daß wir Hebbels wegen im Ort und in der Kirche wären, und er fand das offenbar nicht unrecht.

*

Der Sonntag war uns günstig. Zur geistlichen Erbauung der Wesselburener bekamen wir ihr weltliches Fest zu sehen. Süderdeich ist ein Dorf, eine halbe Stunde von Wesselburen, durch die Marschen auf die See zu. Und in Süderdeich war wahr und wahrhaftig 'Ringreiterfest'. Unbekanntlich — denn nur Hebbelspezialisten haben die Verpflichtung, dergleichen zu wissen — sind die wahrscheinlich ältesten Verse von Hebbel, die wir überhaupt besitzen, Reime, geschmiedet für den Freund Hedde, gelegentlich eines Ringreiterfestes. Hedde war Anführer der jungen Leute, die hoch zu Ross nach den Ringen zu stechen und hernach in schöngefeilter, möglichst gereimter Rede sich dem Preisrichter zu präsentieren und ihre Gaben entgegenzunehmen hatten. Als wir uns durch die kräftig vergnügte, aber gar nicht turbulenten Masse den Weg gebahnt hatten, konnten wir noch eben die letzten Attaden der nicht allzu kavaliermäßigen Reiter auf den schaukelnden Ring ansehen. Dann folgte der Umritt, und darauf mußte der unglückliche Sieger, ein offenbar weder von den Grazien noch von den Musen gesegneter, schwerfälliger Bauernjüngling, in großer Verlegenheit sein Sprüchlein sagen — er tat es sogar in Reimen, aber sie waren noch viel schlechter als die des jungen Hebbel.

Dann gingen wir nach Hause — immer, versteht sich, unter Führung unsres modernen Kirchspielvogts. Und dieser Weg war vielleicht das Schönste an unsrer ganzen kleinen Wallfahrt. Wir gingen zwischen Aedern und Wiesen, neben Gräben, in denen die Schwertlilien meterhoch standen, bis mit ziegelroten Dächern die kleine Stadt wieder vor uns lag. Nie wieder bin ich seither durch Wiesen gegangen, die so strobend hoch, so verwirrend reich waren; bis an die Schultern reichte das Gras, und alle Blumen waren in Saft und Farbe voller, schwerer als anderswo. Und nie wieder habe ich solch Vieh gesehen wie die Rinder und Pferde, die in diesem Grase weideten. Selbst die riesigen prallen Rinder, die in den Tälern Graubündens weiden, haben nicht diese breite, glänzende, üppige Kraft des dithmarscher Viehs. Da wehte uns der Atem der Landschaft voll, schwer und ruhig an, und diese Wiesen schienen mehr als irgend ein Haus Hebbels Heimat.

Rundschau

Der standhafte Prinz
In München läuft ein betrieb-
samer Mann herum, bestrebt,
sich von dem Winde, nach dem er
den Mantel hängt, zu Ruhm und
Pfründen tragen zu lassen. Er
gründete dereinst das Künstler-
theater, eine Reliefbühne, in der
er zu beweisen versprach, daß es
auch ohne Reinhardt und ohne
Ausstattung gehe. Der Erfolg
war, daß Reinhardt schleunigst
von Berlin geholt werden mußte,
und daß bis zum heutigen Tage
auf dem Künstlertheater nichts ge-
spielt wird als das Ausstattungs-
stück. Eines Tages fand Herr
Fuchs bei der Suche nach einem
rechten Dekorationsstück den Be-
richt über eine Hoffestlichkeit, bei
der vor einigen hundert Jahren
das Liebesdrama eines gewissen
Calderon mit gewaltigem Pomp
aufgeführt worden war. Mit diesem
Calderon assoziierte sich nunmehr
Herr Fuchs und beschloß, auf des
toten Spaniers Weinen in die
Unsterblichkeit zu krabbeln. Nach-
dem es ihm in 'Circe' mit der
Liebe nicht recht geglückt war,
wollte er es mit der Religion ver-
suchen und stieß auf den 'Stand-
haften Prinzen'. Da Herr Fuchs
mit jedem Wein in einer moder-
nen Bewegung steht, gelang es
ihm, den Verein 'Volksfestspiele'
davon zu überzeugen, daß Calde-
rons 'Standhafter Prinz' in dem
Moment zu einem höchst wirk-
samen Volksstück werden würde,
wo er — Georg Fuchs — es in
die geeignete Form geknetet hätte.
Die Volksfestspiele pachteten das
Hoftheater zu fünf Festvorstellun-

gen des 'Standhaften Prinzen',
dem nun der Titel Tragödie ent-
zogen und die Bezeichnung 'Mi-
sterium' (mit i) angehängt wurde.

Die Konjunktur wies Herrn
Fuchs auf zwei Bemerklichkeiten
hin: erstens hatte vor kurzem
Hofmannsthal's 'Jedermann' (mit
j) im Hoftheater einen Kanonen-
erfolg, wobei beobachtet werden
konnte, daß die Religion zur Zeit
bestens im Schwange ist. Zwei-
tens beherrscht augenblicklich
Rom, verkörpert in einem kleri-
kalen Ministerium (mit ni) und
einer klerikalen Parlamentsmehr-
heit, das Band Bayern. Und Fuchs
sagte sich, daß man heute gar nicht
katholisch genug kommen könne,
und 'bearbeitete' die Calderonsche
Tragödie „im Sinne der Pas-
sionsspiele“, wie es auf dem bi-
schöflich violetten Theaterzettel
hieß.

Aus einem theatralisch außer-
ordentlich wirksamen, an Vor-
zügen und Spannungen über-
reichen Drama wurde somit unter
Fuchsens Bemühung ein wider-
wärtig schleimiges, verlogenes
und obendrein tödlich langweiliges
Schmalzpräparat. Bei Calderon
ist das Marthrium des Don Fer-
nando Gegenstand einer dramati-
schen Handlung. Bei Fuchs ist
die (schmählich theatralische) dra-
matische Handlung Mittel zu
einer unecht frömmelnden, ge-
schmacklosen katholischen Kanzel-
Agitation. Das Wort 'christlich',
das zur Zeit der Handlung (vor
Luther) im Gegensatz zu 'moham-
medanisch' selbstverständlich war,
wird von Fuchs durch das pole-

mische Wort 'katholisch' ersetzt. In Marokko werden Glocken geläutet, Orgel wird gespielt, Psalmen werden gesungen (und zwar im lutherischen Wortlaut), die Mutter Maria wird in einer Liebigbild-Pose persönlich vorgeführt, und endlich begibt sich ein Wunder, indem das Sargtuch Fernandos magisch zu strahlen beginnt.

Geschmackvoll war die Musik Wilhelm Müllers und die Inszenierung Steinrücks. Aber alle Anstrengung vermochte nicht zu verhindern, daß das Publikum mit verblüffender Einmütigkeit diese plumpe Anbiederei an die herrschende politische Partei ablehnte. Ein paar schwache Versuche, zu applaudieren, wurden sofort energisch niedergezischt. Für die Darstellung war fast ausschließlich die zweite Garnitur des Hoftheaters aufgeboten. Bemerkenswert war nur der Fernando des jungen Herrn Alten, der zum ersten Mal in einer großen, tragenden Rolle herausgestellt wurde. Er entledigte sich der undankbaren Aufgabe: der unter den Händen des Herrn Fuchs total verwaschenen und ausgeblichenen Gestalt des geschundenen Prinzen Glaubhaftigkeit und Leben zu geben, mit gutem Geschick.

Zwei Wirkungen dieser Schlappe der münchener Volksfestspiele wird man erfreut registrieren dürfen: die Frömmigkeit um der Frömmigkeit willen hat als dramatisches Zugmittel versagt, und Herr Georg Fuchs ist als Manager der münchener Kultur erledigt. Erich Mühsam

Frankfurt am Main
Herr Robert Volkner hat jetzt seinen neuen Posten als In-

tendant der Vereinigten Frankfurter Stadttheater angetreten. Mit ihm ziehen neue Regisseure, einige neue Künstlerinnen und Künstler ein. Ganz braucht man also die Hoffnung nicht aufzugeben, daß das Schauspielhaus trotz den räumlich ungenügenden Verhältnissen sich wieder ein Publikum schaffen wird. Es ist nämlich bedauerliche Tatsache, daß seit längerer Zeit nur die ahnungslosen Fremden und die Abonnen-ten, die ihren schon im voraus bezahlten Sitz absetzen oder absetzen lassen, diese Stätte der Kunst aufsuchen. Und nicht dem Publikum ist der Vorwurf zu machen. Die Frankfurter sind gar kein schlechtes Theaterpublikum, wohl aber ein verwöhntes, blasirtes, dem eben nur wirklich Gutes oder der Bluff (solange er Mode ist und nicht als Bluff empfunden wird) imponieren kann. Das zeigte sich zu der Zeit, wo Direktor Martin im Komödienhaus mit einer aus Berlin und Mannheim frisch importierten Ware seine Triumphe feierte. Das Publikum war da, war begeistert und wäre weiter in das gemütliche Haus gezogen, wenn der Bluff angehalten hätte.

Im Schauspielhaus war man zu ehrlich: man verdamnte den Bluff, machte jedoch den bedauerlichen Fehler, alles Neue eben als Bluff anzusehen. Man sträubte sich gewaltig gegen die von Reinhardt ausgegangene Reform, und wo man sich fügte, geschah es in einer Weise, daß es dem Kundigen die hellen Tränen der Verzweiflung herauspreßte. Ich denke an die mit so großem Geschrei begrüßte Neueinstudierung des 'Commerchnachtsstraums'. Dichter Urwald war die Bühne. Wilde Wesen krochen und liefen herum,

daß Sagenbeck seine Freude gehabt hätte. Ein Heer von unzähligen Elfen tobte zwischen den ebenfalls unzähligen Bäumen, und zum Ueberfluß wuchsen aus gemalten Soffiten lebende Zweige. Die ‚Pointen‘ von Shakespeares Dialogen gingen, soweit man die Darsteller verstand, unter in diesem Chaos unverdauter Regiereform. Und wie hier, so techtelmachtelte man mit dem unverständenen Neuen fast überall. Hätte man wenigstens streng altmodisch weitergespielt, so wäre ein Stil gewahrt worden. Aber jeder stand für sich, jeder war sein eigener Regisseur. Und wenn der Kontakt unter den Darstellern fehlt — was ist natürlicher, als daß der Kontakt mit dem Publikum verloren geht! So blieben die Besucher eben fort. Dabei ist das Personal durchaus nicht schlecht. Man kann viel eher sagen, daß neben einigen wirklichen Individualitäten das Groß sich über das Mittelmaß der Provinzdarsteller bedeutend erhebt. Und ein Regisseur, der seine Truppen richtig lenkt und den richtigen Leuten die richtigen Rollen zuweist (denn die Stücke falsch zu besetzen, war bis jetzt eine Hauptstärke unsrer Regisseure) wird zweifellos Gutes, sogar sehr Gutes leisten können. Der neuen Intendanz stehen Mittel genug zur Verfügung. Hoffen wir, daß es ihr gelingt, die schlummernden Kräfte zu wecken, sich nicht von dem ‚Neuen Theater‘ fast alle Schlager wegnehmen zu lassen und das Publikum wieder ins Theater hineinzu gewöhnen. Sidney Frank

Goldener Leichtsinn

Welche eigentümlichen Konstellationen bieten diesen ‚Golde-

nen Leichtsinn‘ bei Monti zum Leben erweckt haben: wer will es ergründen, wer es verraten? Seid nicht böse, wenn ich über diese gewichtige Frage nicht weiter nachgrüble. Es wird sich ja im Laufe dieser Saison noch genug Gelegenheit bieten, über den Tiefstand der reinen Unterhaltungs-Opera, die man mit dem Titel ‚Operette‘ frecherweise abtut, einiges zu sagen. Immerhin ist man gewappnet. Dieser Anfang war schmerzhaft, aber lang. Komme nun, was kommen mag: viel schlimmer kann es ja nicht werden.

Ein versöhnliches Moment war Regie und Darstellung. Wo Franz Groß nicht zuviel des Guten tat, wie im Finale des zweiten Aktes, ließen die Bühnenbilder, Tanzrevolutionen und sonstigen Zirkuspäße nichts an Lebendigkeit zu wünschen übrig. Zur — bedingten — Ehrenrettung des Abends trug das Duo Freihardt-Peer den Hauptanteil bei. Mit aus- und nachdrücklicher Beweglichkeit ihrer unedlern Körperteile erregten beide im Wackeltanz Begeisterungstürme. Solche grotesk-komischen Nummern sollten auf dem Film festgehalten werden, damit man sich gesund lachen kann. In einer sentimentalen Rolle war Marthe Kriwiz nicht am Platz. Sie war als Schöne Helena bedeutend besser; ich nehme also an, daß sie viel mehr kann. Lutti Werkmeister ist eine Bravour-Soubrette, die es auf die Galerie abgesehen hat.

Daß übrigens die Musik von hundert Komponisten, nur nicht von Herrn Alfred stammt: dafür übernehme ich die Verantwortung.

Fritz Jacobssohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

J. Th. Esotor: Lorenzino, Dreiaktige Tragödie. — Herostratos, Drama in einem Proömium und drei Akten. (Comoedia).

Leo Feld: Der Vielgeliebte, Ein Lustspiel aus der galanten Zeit in drei Akten. (Comoedia).

Hugo Wolf: Die Insel, Vieraktiges Schspl. — Der Architekt im Apfelsgarten, Dreiaktige Komödie. — Die Versöhnung der Familie Mann, Vieraktige Komödie. (Comoedia).

Unnaßmen

Rudolf Baron: Das Liebesatorium, Burleske Operette. Dresden, Zentralth.; Wiesbaden, Operettenh. (Berliner Theaterverlag).

Max Dreher: Die Frau des Kommandeurs, Dreiaktiges Schspl. Wien, Burgth.

Paul Hervieu: Gestern, Drama, Deutsch von Alice Fliedel. Essen, Stadth. (Drei-Masken-Verlag).

Vraufführungen

1) von deutschen Werken

9. 9. Josef Willhardt: Die Türken von Mariazell, Fünfstückiges Romantisches Ritterchauspiel. Innsbruck, Bradlth.

13. 9. Carl Sternheim: Don Juan, Vieraktige Tragödie. Berlin, Deutsches Th.

Theater des Auslands

Die meisten Theater von Petersburg haben Dramen, die sich auf den Krieg von 1812 beziehen, ihrem Repertoire einverleibt. In der Zeit der großen Jubiläumsfeste wird das Kaiserliche Alexander-Theater eine Art dramatischer Chronik, 'Das Jahr 1812', von Bachmetiew aufführen, die in einer

Apotheose der Schlacht von Borodino gipfelt. Das Volkshaus Nikolaus des Zweiten hat soeben die Proben eines Stückes über dasselbe Thema von Schabelskij begonnen. Im Kleinen Theater wird man eine dramatische Bearbeitung von Tolstois Roman 'Krieg und Frieden' geben. Ein andres Theater desselben Stadtteils bringt jetzt ein großes Schaustück von Karpow 'Der Brand von Moskau' heraus, und schließlich hat auch der kürzlich in der Hauptstadt eröffnete Lunapark ein '1812' auf dem Repertoire, das von dem Theaterkritiker der Nowoje Wremja, J. Bilajew, verfaßt und inszeniert ist.

Die beginnende Spielzeit wird fünf neue Bühnen in Paris entstehen sehen. Bei zweien unter ihnen handelt es sich allerdings nur um eine Umwandlung: das 'Théâtre Fémina' hat bis jetzt nur gelegentlich Unternehmungen, wie dem 'Deubre', dem 'Shakespeare-Theater', sowie Vortragsmatineen gedient; fortan soll jeden Abend darin gespielt werden. Das 'Théâtre Marigny' ferner, bisher nur Sommer-Music-Hall, wird im Winter geöffnet bleiben, aber ernstere dramatische Kunst pflegen. Hierzu jedoch sollen sich drei neuerbaute Theater gesellen. Gabriel Astruc läßt in der Avenue Montaigne ein Doppeltheater erbauen, das einerseits für Opern- und Musikaufführungen großen Stils bestimmt ist, anderseits für Schau- und Lustspielbarbietungen in einem kleineren Saal. Außerdem gründet Paul Frank das 'Théâtre Impérial'. Das fünfte Theater, das 'Théâtre Nouveau' ist bereits in dem volkreichen Stadtviertel Belleville eröffnet worden. Das neue Haus ist eine Schöpfung des Architekten Marcel Lemaire; es ist insofern eigenartig gebaut,

als alle Plätze, auch die in den Logen, parallel zur Rampe angeordnet sind. Das Bayreuther Festspielhaus scheint dem Baumeister zum Muster gedient zu haben. Das Theater faßt 1500 Plätze und hat eine vorzügliche Akustik. Sarah Bernhardt spielte zur Eröffnung mit ihrer Truppe die 'Kameliendame'. Den ganzen Abend leuchtete ein flammendes Transparent vor dem Hause mit der Inschrift: „Zum Ruhme der Sarah Bernhardt“.

Dieser Tage hat in Mailand der zweite Kongreß der italienischen Schauspieler stattgefunden, an dem 35 Delegierte teilnahmen, die 1700 organisierte Schauspieler und Schauspielerinnen vertraten. Wie in allen andern Ländern läßt in Italien die wirtschaftliche Lage der Schauspieler sehr viel zu wünschen übrig. In mancher Beziehung ist sie sogar in Italien besonders ungünstig, weil die Schauspieler nicht vom Theaterdirektor, sondern vom 'Capo comico', von dem Ersten Schauspieler oder Regisseur einer Truppe, engagiert werden und mit dieser Truppe von einem Theater zum andern reisen. Der Kongreß fordert eine Klassifizierung der Schauspielertruppen in solche erster und zweiter Klasse. Diese Klassifizierung soll von einer Kommission vorgenommen werden, in welche die Verbände der Schauspieler, der Capo comici, und der Theaterbesitzer je einen Vertreter delegieren. Für alle Truppen erster Klasse wird gefordert, daß die Schauspieler Jahresgehalt bekommen und einen Monat Ferien im Jahr. Sowohl die Truppen ersten wie die zweiten Ranges sollen dem Schauspieler alle historischen Kostüme für die Zeit vor 1845 liefern. Bemerkenswert ist die Forderung eines Maximalarbeitstages von 12 Stunden. Als Arbeitszeit ist auch die Zeit der Eisenbahnfahrt zu rechnen. Die Mehrheit forderte für alle Schauspieler einen Mindesttaglohn von 7 Lire und 2 Lire Zuschlag, wenn eine reisende Truppe nur einen ein-

zigen Tag an einem Ort verweilt. Es wurde die Einrichtung von Gewerbegerichten für den Schauspielerstand gefordert, und die Ausdehnung des Gesetzes für Frauen- und Kinderarbeit auf diesen Beruf. Ueber die Frage der Alters- und Krankenversicherung wurde beschlossen, den obligatorischen Beitritt aller Schauspieler, die auf Grund des heute von der Organisation anerkannten Vertragsschemas angestellt sind, zu der freien Hilfskasse Tommaso Salvini zu fordern, und die Capo comici kontraktlich zur Einbehaltung der Beitragsquoten vom Gehalt zu verpflichten.

Neue Bücher

Die neuen Königlichen Hoftheater zu Stuttgart. Unter Mitwirkung hervorragender Persönlichkeiten des Theaterlebens herausgegeben vom Verlag des Neuen Tagblatts. Stuttgart. 98 S.

Hermann Bahr: Inventur. Berlin, S. Fischer. 169 S. M. 1,—.

Otto Pniower: Dichtungen und Dichter. Berlin, S. Fischer. 373 S. M. 5,—.

A. A. Richter: Shakespeare in Deutschland in den Jahren 1739 bis 1770. Oppeln, Hermann Muschner. 116 S. M. 4,—.

Zeitung und Zeitschriften

Ferdinand Abenarius: Parsifal. Kunstwart XXV, 24.

Richard A. Hermann: Der neue Direktor (des Burgtheaters). Prager Tagblatt 239.

Hans Brand: Bernard Shaw. Hilfe XVIII, 37.

Erich Mühsam: Speidel. Rain II, 6.

Ernst Edgar Reimördes: Massen. Der neue Weg XLI, 36.

Hans Sittenberger: Alfred Freiherr von Berger. Wage XV, 35/36.

Paul Stefan: Alfred von Berger, sein Leben und seine Nachfolger. Neue Zürcher Zeitung 240.

Heinrich Stümcke: Die Zukunft

des Parfifal. Bühne und Welt
VIX, 28.

A. Teutenberg: Goethes Iphigenie als Freilichtbühnenstück. Masken VIII, 2.

Theaterbau

In Dresden-Neustadt soll das Theater der Fünftausend, das Direktor Stosch-Sarrafani errichtet, am ersten Weihnachtsfeiertag dieses Jahres eröffnet werden. Es sind nur noch Arbeiten im Innern des Baus zu vollenden.

Der Bau des Wiener Schauspielhauses — das Theater der Wiener Freien Volksbühne — kann in der ersten Hälfte dieser Saison noch nicht fertiggestellt werden. Die Direktion hat daher einen Saal gepachtet, der für theatralische Zwecke eingerichtet und Anfang November eröffnet werden soll.

Personalia

Doktor Ernst Welisch ist für eine Reihe von Inszenierungen ans Theater in der Königräberstraße verpflichtet worden.

Kapellmeister Karl Rittel hat seine Entlassung aus dem Verbanne des darmstädter Hoftheaters erbeten und erhalten.

Auszeichnungen

Ernst von Schuch, dem Generalmusikdirektor der dresdner Hoftheater, ist vom König von Preußen der Rote Adlerorden zweiter Klasse, dem Generaldirektor der Hoftheater Grafen von Seebach der Rote Adlerorden erster Klasse verliehen worden.

Neue Theaterleiter

Dem Direktor des Residenztheaters in Weimar Paul Zimmermann ist für 1912/13 die Leitung des Stadttheaters von Glauchau in Sachsen übertragen worden.

Engagements

Nachen (Stadtth.): Carl Berch von Reichenberg 1912/14.

Berlin (Neues Volksth.): Rudolf Werner.

Bremen (Schillerth.): Georg Engelhardt 1912/13.

Dresden (Albert-Th.): Eduard Sturm vom Schauspielh. Düsseldorf (Kunstl. Beirat); Benno von Branden (Erster Dekorationsmaler); Julius Donat vom Schauspielh. Bremen, Willy Porth vom Stadtth. Bremen, Erich Senius vom Neuen Th. Frankfurt a. M., Hans Sturm vom Deutsch. Th. Köln (Regisseure); Dr. Erich York vom Raimund-Th. Wien (Hilfsreg.).

Gleiwitz (Stadtth.): Albert Pulmann 1912/13.

Hamburg (Thaliath.): Gerti Selle von Bern.

Königsberg (Schspth.): Alice von Ruckeschel von Hagen i. W.

Laibach (Stadtth.): Jusscha Santa.

Luzern (Stadtth.): Adolf Rehkopf 1912/13.

Neustrelitz (Hofth.): Karl Sturzbecher von Heidelberg.

Sondershausen (Hofth.): Gerta Kalo vom nürnberger Intimen Th. 1912/13.

Ulm (Stadtth.): Alba Margot 1912/13, Oscar Schubith.

Nachrichten

Im Gemeinderat von Obersalzbrunn ist einstimmig ein Antrag abgelehnt worden, Gerhart Hauptmann, der dort geboren ist, zu seinem 50. Geburtstag eine besondere Ehrung zu erweisen. Die Ablehnung wurde damit begründet, daß sich der Dichter um seinen Heimatort so gut wie gar nicht bekümmert habe.

Das leipziger Neue Operetten-theater ist aus dem Besitz der Frau Hartmann in städtische Regie übergegangen. Frau Hartmann wird die Leitung des leipziger Schauspielhauses übernehmen.

Das Breslauer Stadttheater soll nach den Beschlüssen der städtischen Behörden zum ersten Oktober nächsten Jahres neu verpachtet werden. Direktor Löwe, der seit einer Reihe von Jahren das Theater als Schauspiel- und Opernhaus geführt hat, behält seine drei Privattheater und gibt zu dem angegebenen Termin

das städtische Haus ab. Die Stadtvertretung hat beschlossen, das Stadttheater als Opernhaus zu verpachten. Diese bei einem Stadttheater einzig dastehende Bestimmung ist nur dann durchzuführen, wenn mit Direktor Löwe Abmachungen getroffen werden, die ihn verpflichten, eine bestimmte Anzahl von Schauspielvorstellungen in seinen Privattheatern zu veranstalten. Namentlich müssen bei diesen Vorstellungen die Klassiker berücksichtigt werden, sonst würde der Fall eintreten können, daß die Breslauer Jugend auf den Besuch klassischer Vorstellungen verzichten müßte. Die Folge wird sein, daß Direktor Löwe für diese Vorstellungen von der Stadt subventioniert werden muß. Es ist aber auch möglich, daß man die Klassikervorstellungen des Löwischen Ensembles in das Stadttheater verlegt und Direktor Löwe die Einnahmen hierfür überläßt.

Das Deutsche Theater-Adreßbuch, das vom Deutschen Bühnenverein im Verlage Neffert & Co., Berlin W 15, herausgegeben wird, erscheint auch in diesem Jahre zu Beginn der Spielzeit am 25. Oktober und wird, da das eingelaufene Material sehr umfangreich ist, nahezu 1200 Seiten umfassen. Die praktische Anordnung des Vorjahres ist in den Grundzügen beibehalten und durch mancherlei wichtige Erweiterungen ergänzt. Von neuen Rubriken, die für alle Theaterinteressenten von besonderer Wichtigkeit sind, ist zu nennen: der sehr wertvolle Führer durch alle für Ensemble-Gastspiele in Betracht kommenden Theater-Etablissements; die Statistik über die erfolgreichsten Stücke des letzten Spieljahrs; das Kalendarium mit erweitertem Notizenteil; die in größter Vollständigkeit ausgearbeitete Liste der Bühnenschriftsteller, die sozusagen den dramatischen Rührschner bildet, und schließlich eine Uebersichtskarte über alle Theaterstädte Deutschlands mit den

besten Eisenbahnverbindungen untereinander. Trotz dem erhöhten Umfang bleibt der Subskriptionspreis von zwei Mark (für das gebundene Exemplar drei Mark) bis 15. Oktober bestehen.

Die Presse

Carl Sternheim: Don Juan, Tragödie in vier Akten. Deutsches Theater.

Tageblatt: Das Publikum wurde auf eine harte Geduldprobe gestellt. Sinn und Verstand in dieses Szenenbabel zu bringen, muß auch ich den Sternheimdeutern überlassen.

Börsencourier: Nur der bis zur Reinigung aufmerksame Hörer konnte merken, daß es alles hohle Gespreiztheit und nichtiger Wortschwall war; wer bloß so dazusitzen und erleben wollte, stand vor Rätseln und mußte annehmen, man wolle ihn mit Geschrei und Geflüster zum Narren haben.

Börsische Zeitung: Nach seinem Tode rechnet Sternheim auf Kredit — auch für diese Tragödie. Wir wünschen, daß er lebt, und daß er uns die Farce schreibt, die wir ihm zutrauen. Und wenn er hundert Tode stirbt, wird er noch nicht das Recht haben, uns so bedeutend und tiefsinnig anzureden wie in diesen Bildern, die sich Shakespearesche Freiheit, Faustischen Ueberschwang anmaßen.

Morgenpost: Ein sehr wirres und unreifes, aber auch sehr talentvolles und interessantes Anfängerwerk, das, in dramatischer Form geschrieben, dennoch schon an sich jeder Bühnenmöglichkeit spottet, ist noch dazu durch eine falsche dramaturgische Behandlung und eine ungenügende Aufführung in Gelächter und Tumult hineingespielt worden. Das wäre nicht nötig gewesen.

Volksanzeiger: Das Werk, das in vielen Bildern wenig Klarheit zeigt, macht trotz manchen Momenten, die für den Dichter sprechen, schließlich einen wahrhaft qualvollen Eindruck.

Die Schaubühne

viii. Jahrgang / Nummer 39
26. September 1912

Tragische Motive / von Emil Lind

Die Seele ist etwas Unfaßbares. Nur aus ihren physiologischen Äußerungen und Wirkungen können wir auf ihre Beschaffenheit schließen. Ein Teil der Seele ist das Unbewußte, im Gegensatz zum bewußten Willen für viele Philosophen, von Kant bis Hartmann, der weitaus größere Teil. Fritz Wittels — der Autor des Buches „Tragische Motive, das Unbewußte von Held und Heldin“ (bei Egon Fleischel & Co. in Berlin) — geht noch weiter. Er findet es „merkwürdig, daß es noch Rationalisten gibt, die nicht wahr haben wollen, daß das Bewußtsein nur ein enges und verzerrtes Spiegelbild des Unbewußten ist.“ Dieses ist ihm etwas „Uriges“, das unsern Willen lenkt, oder ihn kreuzt, oder ihm auch, ohne daß der Wille sich dessen bewußt ist, Succurs bringt, indem er durch falsche Syllogismen Hemmungen beseitigt. Auch bei Maeterlinck findet man diese Hypothese, oder auch diese Idee, für die er den treffenden Ausdruck findet: „Es handelt in uns.“ Obwohl nun Wittels das Ignorabimus anerkennt, mit dem wir vor der Pforte dieser mystischen Mächte stehen, versucht er gleichwohl, der Struktur dieses Unbewußtseins in seinem System nahe zu kommen. Am stärksten zeigt sich dessen Kraft bei den Menschen, welche die geringsten ethischen und sozialen Hemmungen erleiden: beim Kinde, beim Träumenden, beim Narren (und, kann man hinzufügen, bei den instinktiv handelnden, also den meisten Frauen). Ihnen ist auch die „eudopsychische“ Kraft eigen, Reales zu ignorieren und so aus einem Strich einen Reiter, aus tot lebendig zu machen. Umgekehrt könnte man ebensogut sagen, daß diese Wesen das kausale Denken im geringsten Maße ihr eigen nennen, daß sie von falschen Vorstellungen beherrscht sind, daß die Phantasie über sie herrscht, wie der Künstler, der Schöpfer über die Phantasie. Diese nicht eingefangene Phantasie ist es auch, mit denen die praktischen Psychologen, die Ärzte, wie Wittels sehr richtig betont, unter dem Namen „the subconscious“ bereits lange rechnen, auch bei gesunden Menschen.

Es ist aber doch ein Unterschied zwischen den beiden Benennungen. Unterbewußtsein bedeutet bloß eine mindere Art von Bewußtsein, während Wittels im Unbewußtsein eine selbständige, weit größere, dem Bewußtsein oft feindliche Instanz sieht. Es ist ihm das absolut egoistische Prinzip, das in uns allen latent ist. Je weiter die Kultur bringt, je mehr wir uns von diesem Urigen in uns entfernen, spalten, differenzieren, desto mehr wird es in uns zurückgedrängt und kommt nur ausnahmsweise in seiner ursprünglichen Gestalt zur Erscheinung. Sobald es aber primärer wird, entstehen tragische Motive. Dies ist klar. Aber Wittels ist wohl zu allgemein, wenn er sagt: „Der Einbruch des unlogischen und unethischen Unbewußtseins ins Bewußtsein ist die Ursache aller Tragik.“ Auch das Ethos ist etwas Relatives, und gar oft entsteht die Tragik im Kampfe von Ethos und Ethos.

Indem Wittels nun seine Auffassung an verschiedenen Beispielen erläutert, kommt er zu Hypothesen, die zum Teil bekannt, zum Teil durch nichts gerechtfertigt sind. Brutus, zum Beispiel, tötet nach seiner Theorie den Caesar nicht aus den Motiven, die für alle sowohl bei Plutarch als bei Shakespeare (und er bezieht sich auf die beiden) sichtbar sind, sondern weil sein Unbewußtsein ihm zuraunt: er möge die Schmach seiner Mutter Servilia rächen, er möge sich rächen dafür, daß er nicht wirklich die Stelle als Sohn des Caesars einnimmt, die ihm gebührt. Brutus projiziert sein Phantom, dessen er sich nicht bewußt ist, nach außen und erschlägt Caesar. Aus diesem inneren Konflikt heraus stehe uns Brutus so nahe, da das starre Römer- oder Republikanertum uns gar nicht interessiert. Dies ist ein Trugschluß. Gewiß steht uns Brutus nahe, aber durch seine Differenziertheit, durch seine Selbstbeherrschung, kurz durch all das, was ein divinatorischer Geist vorausschaffend in ihn gelegt. Deswegen schiebt sich das Brutusproblem vor, weil wir im Zeitalter der biologischen Forschung jedem komplizierten Organismus mit Liebe nachgehen. Wittels selbst sagt an anderer Stelle: Das Milieu ist unsre Gottheit, der wir uns nicht entziehen können. Nun, auf Brutus angewendet, heißt das: sein Handeln und sein Sterben geht aus dem Mißverhältnis hervor, in dem seine philosophisch differenzierte Natur zu seinem Milieu steht, ferner aus dem Mißverhältnis seines Wesens zu seiner Zeit, die eine barbarische Großzügigkeit verlangte. Ich glaube, hier braucht man mythische Mächte gar nicht zu bemühen, um Klarheit über diese Seele zu gewinnen. Daß bei jeder Tat die verschiedensten Motive mitspielen, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Dichter vornehmlich haben diese Vielheit, diese Wachsamkeit aller Reime in uns gezeigt, zum Beispiel Conrad Ferdinand Meyer in „Guttenes letzten Tagen“: „Das macht, ich bin kein ausgeflügelt Buch, ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch.“

Und dichterisch ist auch die ganze Art, wie Wittels der Mystik in

uns zu Leibe geht. Der exakten Forschung halten seine Hypothesen nicht stand. Aber auch dichterisch irrt er in einem seiner Beispiele: der ‚Medea‘ des Euripides. Hier ist keine Komplikation in den Motiven, hier spricht ungebrochen das einzige, barbarisch großartige Rachemotiv. Hier brauchts keiner falschen Syllogismen der unbewußten Instanz. In dem Satz, den Wittels selbst zitiert, liegt es ja, was Medea zur Tat treibt: „Ich traf dich in das Herz, wie du's verdienst.“ Gerade Medea ist die Gestalt, in der das Unbewußte restlos im Bewußten aufgeht. Eine einfache gerade Linie. Ich muß es mir leider versagen, hier auf weitere Beispiele einzugehen; nur auf einen Widerspruch sei aufmerksam gemacht, der zeigt, mit wie wenig Klarheit Wittels selbst der Materie gegenübersteht. Er identifiziert das Unbewußte im Helden zumeist mit dem Unlogischen, Unethischen, kurz: mit dem Bösen. Und wieder sagt er: „Wer das allgemeine Wohl fördern kann, indem er seinen Egoismus auslebt, der ist ein Held.“ Darnach kann der Egoismus doch nicht das böse Prinzip gegenüber der Allgemeinheit darstellen. In seinem Buch ist übrigens (außer der Judith) nicht ein Held, dessen Tat das allgemeine Wohl fördert. Somit sind das gar keine Helden? Warum dann dieses Buch?

Daß in den Menschen Keime zu aller Art Tugend und Laster schlummern, die nicht immer alle herauskommen; daß Gut und Böse Ausstrahlungen einer Potenz sind; daß der menschliche Organismus einen Kreis darstellt, von dem immer nur ein Teil sichtbar ist, während der andre Teil seine Ergänzung bildet; daß auf diesem Gesetz des Ausgleichs die Größe des menschlichen Gesamtbildes, seine Harmonie basiert: das ist uns bereits in Fleisch und Blut übergegangen. (Goethes Mutter an ihren Sohn: „Ein Gramm mehr Hirn oder weniger, und du wärst vielleicht ein ganz ordinärer Mensch geworden.“) Der moderne Seher, der Forscher kann, entweder als praktischer Psychologe experimentell, oder als intuitiver Psychologe gedanklich, wohl Licht auf die Konturen der inneren Triebe werfen. Und in vielen treffenden Beobachtungen, in vielen klugen Aperçus, besonders über die Frauen, zeigt auch Wittels, daß er ein scharfes Auge für Zusammenhänge hat, die nicht klar auf der Hand liegen. Aber im großen ganzen wirken seine Hypothesen durchaus nicht überzeugend. Er spricht wie einer, der sich aus Furcht vor seiner eigenen Skepsis in die Mystik flüchtet. Wittels hat noch einen zweiten Ausweg: die Ironie. Ich erinnere mich mit großem Vergnügen an einige seiner satirischen Skizzen in den ältern Jahrgängen der Krausschen ‚Fackel‘, die in Erfindung und Sprache so grazil und zugleich so scharf profiliert waren, daß sie einen wehmütigen Kulturironiker zum Verfasser haben mußten. Zwischen diesen beiden Polen — lebenswürdige Ironie und tiefgründige Aufspürung verborgenster Menschlichkeiten — schwankt Wittels hin und her. Bezeichnend ist dabei, daß er meist um das

Weib herumtanzt. Er schreibt entweder über Feminismus oder über Feministen. Das Sexualproblem findet ihn immer und immer wieder. Es ist ein Weh und Ach, so tausendfach, aus einem Punkte zu kurieren. Ich glaube aus dem Ton, der Farbe und dem Rhythmus seines Wesens und seiner Schriften schließen zu dürfen, daß die Zukunft weniger dem Philosophen als dem Ironiker gehört. Nur vor einem möge er sich hüten. Auf dem Wege von jenem zu diesem lauert eine Sadgasse: der geistreichende Feuilletonplauderer. Es wäre schade, wenn dieses sprühende, nur etwas unruhige Talent sich just in diese verrennte.

Japanische Schauspieler / von Fritz Burschell

Wer wird noch glauben, daß dies Spieler sind,
wenn sie als seidne Puppen sich verrenken
und kindisch tun wie ein ganz kleines Kind
und lächelnd knien und an gar nichts denken?

Denn davon wissen ihre Hirne nicht,
daß sie getrieben sind, sich tief zu hassen.
Der Zorn, der je ein Wort in Stücke bricht,
erschreckt sie selbst; sie können sich nicht fassen

und eine Jagd hebt an, so grauenvoll!
Wie eine Maske fällt die Sicherheit,
und niederflieht, daß nichts versteinern soll,
die Angst herab an unsern Hals und schreit.

Bei ihnen aber wird es still; allein
des großen Jägers knöchernes Gelächter
verrieselt atemlos im bleichern Schein,
und er ist jeder Geste schlauer Wächter.

Seht, wie behutsam er die Saiten dreht,
hinauf und höher, zum Zerspringen hart!
Seht doch, wie schön gespannt entgegen geht
ihm jedes Glied — noch mächtige Gegenwart!

Doch dann der Ueberfall; wie blind er schaltet!
Getroffner Leiber gräßliches Verbeben!
Wie grausam Ungeschied am Ende waltet:
Im Tod wie Frösche haben sie noch Leben.

Das Komödienhaus

Spaß beiseite, da von einem berliner Komödienhaus zu reden ist: die Sache hätte schon ihre Berechtigung; ja, die Berechtigung ist so unzweifelhaft, daß fast an eine Notwendigkeit, an ein Bedürfnis zu glauben ist. Fragt sich nur: wessen Bedürfnis? Wir hätten sicherlich Grund, uns ein Komödienhaus zu wünschen, dessen Charakter bestimmt würde durch Wedekind, Meyrink, Cham, Donnay, Schnitzler, Courteline, den Kuebler der 'Fahnenweibe', Polgar und Friedell und ihresgleichen. Daß solch ein Theater nicht gegründet wird, ist ein Zeichen, daß man ihm keine Zugkraft zutraut. Wahrscheinlich mit Recht. Denn jene Autoren wären uns weniger wert, wenn sie verstünden, sich der Menge beifällig zu machen. Deren Lieblinge heißen: Sudermann, Fulda, Dreher, Stowronnes, Blumenthal, Radelburg. Sie alle und ihresgleichen hat Herr Rudolf Lothar mit dem Aufgebot seines ganzen Wagemuths um sich geschart. Das neue Theater heißt also nicht Komödienhaus, weil es wesentlich feiner sein will als das Lustspielhaus, sondern weil dieser Name bereits vergeben war; und der neue Direktor wird eine Kreuzung der Direktoren Zidel und Blumenthal darstellen, deren Größenunterschied solange unabgewogen bleiben soll, wie die Freude unerloschen ist, daß wir zwei solche Kerle hatten. Für das Kreuzungsprodukt spricht, daß es ehrlich ist: daß es seinen Fuß nicht auf ellenhohe Socken setzt; daß es genau das treibt, wozu es sich getrieben fühlt; daß es sich an Geblüte seines Wurfs hält. Dagegen spricht nur, daß uns diese Geblüte samt und sonders gestohlen werden können; und daß sich erst zeigen muß, ob nicht vielleicht sogar das Publikum sich ihnen mittlerweile entvunden hat. Die Lotharianer fallen seit geraumer Zeit durch. Die Zugstücke der letzten Jahre stammten von Wied, Bahr, Thoma, Roessler und erfüllten mehr oder minder die Forderungen derer, die gerade die dramatische Unterhaltungsliteratur nicht in künstlerischer Unreinlichkeit verkommen lassen wollen — gerade sie nicht, weil frivole und alberne Schwänke, in noch ärgerm Grade als ranzige oder knallende Dramen, nicht bloß den Geschmack, sondern unmerklich auch das Ethos verderben. Es wäre schön, wenn der Eindruck einer Besserung nicht täuschte; schöner, wenn diese Besserung fortschritte; am schönsten, wenn sie nicht auf dieses Teilgebiet unsres kranken Theaterwesens beschränkt bliebe. Dann hätten die Lotharianer allerdings recht gehabt, sich am Schiffbauerdamm ein feste Burg zu schaffen. Nur daß diese ihnen ohne ein Publikum, das sie täglich stürmt, nichts mehr nützen würde.

Über Ernst beiseite, da es sich für heute um die Herren Fulda und Dreher handelt — zwei Dichter, die von der bessern Kritik verlacht zu werden pflegen und das von jeher ungerecht fanden. Es war gerecht, solange sie von den Leuten belacht wurden. Es wäre wirklich ungerecht bei diesen beiden Lustspielen, die den freigesten Zuschauer in kürzester Zeit schwermütig machten. Jede Gelegenheit, ein Heiterkeitschen hervorzurufen, war mit einer Sicherheit verpaßt worden, wie jahrzehntelange Übung auf ein und demselben Felde sie schließlich erzeugen muß. Wer in der Nähe einer Notlampe saß, konnte während der Vorstellung wenigstens in einem „Wunschbüchlein“ lesen, dessen Komik es freilich nicht schwer hatte, die Komik von Fuldas „Feuerversicherung“ zu übertreffen; und wer noch nicht wußte, was Max Dreher ist, erfuhr es auf Seite Vierzehn. „Wie Sie festen Fußes in der angestammten Art unsres deutschen Volkes stehen . . . und sich die schöne Jugendlust am Dreinfahren bewahrt haben: so steht Ihr Bild in meiner Erinnerung.“ Ich verrate nicht, in wessen Erinnerung, weil ich mich schäme, und weil ja der Schriftsteller, der „Echtheit und Ursprünglichkeit allein des Mannes wahre Tugenden“ nennt, allernächstens selber einsehen muß, daß man nicht mit der linken Hand das „Lätzchen“ schmieren und mit der rechten nach dem Mantelzipfel des lieben Gottes greifen, daß man nicht einmal in einem Atem für Max Dreher und Bahreuth Janfare blasen kann, trotzdem der Wahrsifal manchem ehrlichen Herzen ebenso gleichgültig sein wird wie der andre „Lächelnde Knabe“. Um aber zu unserm hoffnungsvollen Abend zurückzukehren: Das Haus des Neuen Operettentheaters hat einen ziemlich manierlichen Anstrich bekommen, und die Proszeniumslogen, deren Name bekanntlich immer als schier unerträglicher Uebelstand empfunden wurde, heißen jetzt endlich, Gott sei Dank, Kammerlogen. Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen. Nur Udele Hartung ist eine der schlechtesten Schauspielerinnen Deutschlands geblieben und Waldemar Staegemann ein Naturbursch, der in angejhrten Charakterrollen noch lange eine unglückliche Figur machen wird. Hans Oberländer führt eine brave Regie, die aus guten und mittelmäßigen Darstellern allmählich ein Ensemble formen wird, wie es uns im Neuen Schauspielhaus gewöhnlich weder zu heißem Lob noch zu hartem Tadel aufgereizt hat. Und wenn Herrn Lothar nicht hinterbracht worden ist, daß ich mich „bereits vor der Eröffnungsvorstellung in der abfälligsten und gehässigsten Weise beleidigend“ über sein Theater geäußert habe, so will ich ab und zu nachsehen, ob und wie weit es sich entwickelt hat.

Gedichte / von Ulrich Steindorff

Anstieg

Der Sturm ballt seine Fäuste überm Gang.
Der Nebel drängt sich wider meine Schritte.
Gestürzte Tannenleiber in des Weges Mitte.
Der Schnee sinkt knirschend knietief unterm Gang.

Nie brannten meine Pulse so,
Zu zeigen, daß sie Leben hätten,
Als gälts, das Schweigen schmelzend loszulassen.
Nie hat mein Blut in solcher Glut gelobt,
Ein fernes Licht zu locken aus den Gründen,
Als gälts, im Schnee Eissadeln zu entzünden.
Nie ward ich meiner Glut so todesfroh.

Durch die geduckten Niesen ging ein Klang.
Die Tränenzapfen klirrten spröde.
Sturmfäuste griffen eisern in die Debe.
Und ich stieg fäusteballend übern Gang.

Voraus!

Drei Meilen, mein Freund, ist der Wind dir voraus!
Drei Meilen talab, drei Meilen landein
Hat sein heißer Atem den Schnee getaut,
Daß die schwarze Erde den Frühling schaut.
Drei Meilen talab, drei Meilen landein
Ist der Wind dir voraus. Stürm nach, hol ihn ein!

Stürm nach, hol ihn ein! Der Weg ist frei.
Drei Meilen talab, drei Meilen landein
Ist die Erde schon schwarz, ist der Schnee schon getaut.
Nur du hast den Frühling noch nicht geschaut.
Drei Meilen talab, drei Meilen landein
Ist der Wind dir voraus, ist Sonnenschein!

Sprechkunst / von Alfred Auerbach

Bor etwa dreißig Jahren glaubte man, einen Sprechstil, speziell einen Stil für das klassische Stück zu besitzen. Dann kam eine böse, revolutionäre Zeit, die die geheiligte Sprechweise plötzlich Manier, Mode, Lüge nannte und das Wort 'Hoftheaterstil' dafür erfand. Die Wortführer der neunziger Jahre, die Literaten und, ihnen Folge leistend, die Darsteller, die noch nicht zum 'Tonmechanismus' verdorben waren, zogen mächtig gegen die 'Alten' los. Der 'schöne' Ton war plötzlich diskreditiert; es kam eine Aengstlichkeit auf, ja nicht wohlklingend zu sprechen, damit man dem Scheiterhaufen entginge, der für altmodische Sprecher errichtet war. Es wurde jetzt Mode, gerade das Gegenteil von gestern zu tun: die hysterische Manier, das 'Andersmachen à tout prix' kam auf und wirkt noch fort. Aber nun redet man schon wieder von einem 'neuen' Pathos; und neue 'Moden' suchen sich Geltung zu schaffen. Wenn nur klar wäre, ganz klar, was unter dem neuen Pathos zu verstehen ist. Ehe es noch da ist, ehe es noch klare literarische Gestalt gewonnen, verlangen die nervösen Neutöner auch schon einen neuen Sprechstil dafür. Sie bleiben natürlich eine genaue Darstellung des verlangten Stils schuldig; aber sie erwarten von dem Sprecher, daß er sich etwas darunter denke und sich für die zukünftige Richtung einstelle. Wirrwarr allerorten! Man verlangt Sprechkunst für die Freilichtbühne, das Naturtheater, das intime Theater, den Zirkus, den allergrößten, den allerkleinsten Raum. Man lobt den unschönen Ton eines Sprechers und nennt ihn charakteristisch — dieselbe Zeit tadelt ihn und nennt ihn scheußlich. Man findet den schönen Ton des nächsten Sprechers süßlich — andre Zeitgenossen rühmen ihn wiederum und finden ihn göttlich. War man zuvor einseitig im Bejahen oder Verwerfen einer Richtung, so ist der Geschmack von heute überhaupt 'Laune'. Was kann da der Bildner des gesprochenen Wortes zu denen sagen, die die Sprecher der Zukunft werden sollen? Sprechet mit schönen Tönen? Sprechet, wie Euch der Schnabel gewachsen ist? Sprechet, wie's Euch gefällt?

Es gilt zuerst, sich technisch etwas genauer über die Art der wechselnden Erscheinungen zu unterrichten. Was die ältere Generation als schöne Töne bewunderte, das war eine Art Sprechgesang. Je nach der zufälligen Ergiebigkeit des Organs schwelgte der ältere Sprecher in Wohlklang. War der Sänger noch an Präzision gehalten, an Gesetzen gebunden, so störte den Sprecher nichts dergleichen: er drängte sich in Gesangsnähe und erfand eigene willkürliche Weisen. In sogenannten Empfindungstönen tat er das Äußerste. Ganz nach eigenem Erfinden holte er 'seine' Töne heraus, die ihm eigentümlich waren. Seine Töne gefielen sich in eigenen Rhythmen, Läufen, tauchten aus Stimmiefen überraschend hervor und stiegen je nach dem wohlbered-

neten Organumfang bis zu schmetternden Höhen. Zumal an Utschlüssen ließ der Sprecher solche virtuoson Künste brillieren. Man fand das ganz famos: das war die ‚gehobene‘ edle Sprache des Theaters. Die mußte doch so sein! Deklamation! Wir haben heute noch Reste genug davon im Theater, wie auch in der leidigen Schulmeisterdeklamation der gedichtemordenden Philologen, die ihre Jöglinge dazu anhalten, sich an den Klassikern zu versündigen. Noch immer wird von vielen Ohren der Sprecher, der die ‚schönen Töne‘ verschmährt, als mächtern abgelehnt und Einfachheit als Unvermögen gehöhnt. So weit sind wir aber doch, daß die alte Manier die meisten von uns zum Lachen zwingt. Sie war ein Uding: nicht Gesang, nicht Sprache, eben noch fürs Melodram tauglich. Es ist kein Zufall, daß altmodische Sprecher so gern das Melodram pflegen. Ihre Manier ist mit unserm Notensystem erfassbar. Es wäre wohl angebracht, die verbliebenen Sprechweisen des Theaters auf Notenpapier der Zukunft als kulturhistorische Merkwürdigkeit zu überliefern. Halbgesang, Musikparasitismus war die alte Weise.

Die neue Mode wandte sich schauernd ab und floh ostentativ aus der Gesangsnähe, der Musikumflammerung. Das Wort kam auf: „Man spricht, wie einem der Schnabel gewachsen ist — fort mit akademischer Sprechkunst!“ Man schüttete wieder einmal das Kind mit dem Bade aus. Die Sprechschüler zumal fanden die neue Weise sehr richtig und lobten sie allerorten. Pflege des Organs, Pflege der Sprache war ja nun überflüssig. Früher mußte man doch noch wenigstens fleißig Chöre aus der ‚Braut von Messina‘ in konventioneller Schulung singen — jetzt genügte ein klein wenig Übung in dialektfreier Aussprache. Allerdings warf man, in Berlin zumal, mindestens das Zungen-R mit in den Rehricht — ist es doch eine saure Mühe, gerade diesen Konsonanten so zu meistern, daß er unaufdringlich und gleichwohl sicher und gleichwertig geprägt zur Aussprache kommt. An Gewinn kam dafür manches herein. Die Sprechkunst nahm bisher ungeduldet Töne, sie nahm ein gut Teil Naturlaute wieder auf. Daß gerade die häßlichen bevorzugt wurden, daran war die Literatur schuld. Was da krazend, rostig, freischend, hadend und gründlich musikfeindlich, rhythmustötend und tönezerstörend war, fand als besonders charakteristisch in dem Sackgehäkel des Naturalismus Platz. Mit unserm Notensystem war bei der neuen Richtung nichts auszurichten, und nicht einmal ein Komponist der Zukunft wird solche Interjektionscheureale einfangen können. Was war charakteristisch für die alte und neue Art? Ihr Verhalten zum Gesang, zur Musik, Annäherung und Entfernung.

Wir stehen nun vor dem Neuen, das kommen soll, vor dem, was von Literaten bereits das neue Pathos genannt wird. Da heißt es: Suchend nicht die Hauptsache zu verlieren — das gesunde Sprechinstrument.

Eben in dem Trubel: Zirkus, Naturtheater, intimes Theater, in dem der Sprechstil verloren geht, sollte doch eins von allen nicht eingebüßt werden: das gesunde Organ. Und mehr als je gilt es vor allen Dingen, subtiler, präziser als irgendwann zuvor die Sprechstimme durchzubilden, die Konsonantierung zu glätten, zu reinigen. Da reicht die saloppe Manier des Redens „wie der Schnabel gewachsen ist“ nun doch nicht mehr zu. Da gilt es, alle Reibungsflächen, die die Gesundheit und Tragfähigkeit der Sprechstimmen abnutzen, zu schleifen, da verlangt das Organ schon ganz von selbst präzisere Technik als jemals zuvor, oder es schrumpft eben zusammen bei all dem Experimentieren! Der Sprechstil der Zukunft ist ohne die subtilste Sprechstimm-Bildung, die heute schon einsetzen muß, eine Unmöglichkeit. Es gilt, sich zu rüsten. Das ist das Erste, was der Sprechstimm-Bildner den künftigen Sprechern in all dem Wirrwarr einzuschärfen hat. Dann mag der neue Stil kommen, oder auch nur die neue ‚Mode‘, das wiederum neue Experiment. So viel aber ist gewiß: zum Sprech-sänger, zum Musikschmarozer wird sich der künftige Sprecher nicht mehr erniedrigen; er wird ein feineres Gefühl für die sich ausschließenden Ausdruckswelten des Gesanges und des gesprochenen Wortes haben. Er wird auch begreifen, daß des Sprechtons tiefste Geheimnisse, sein eigentümlicher Zauber in dem Unsagbaren, Unwägbaren ruhen, das sich technisch nicht erquälen, nicht erlernen, nicht erweitern läßt . . . in dem unberührten Persönlichkeitszauber der Sprechstimme. Sie offenbart — es ist ein alter Lustspielvortwurf — unmittelbarer als die Gesangsstimme das seelisch Differenzierte, Allerfeinste, Allertiefste. Und kann man Persönlichkeiten vertiefen, veredeln, erschließen, dann allerdings kann man auch Sprechstimmen vertiefen und adeln. Nur daß die Technik sich nicht vorwiegend aufdrängt, nur daß sie mit verfeinertstem Takt ihre Grenze erkennt, nur daß Sprechstimme Sprechstimme bleibt und sich nicht an den Gesang heranschmeichelt, um unehrlich Schönheiten zu borgen, die an ihr zu unechtem Flitter werden. Die Sprechstimme hat andre Schönheiten — weniger sinnlicher als geistiger, seelischer Natur. Diese mit präziser und doch unaufbringlicher Technik zur Offenbarung zu bringen: das mag neuer Sprechstil heißen.

Stuttgarts neue Hoftheater / von Hermann Miffenharter

Den Stuttgartern hat Professor Max Wittmann schöne und praktische Hoftheater erbaut. Die zwei Häuser, ein kleines und ein großes, sind für Oper und Schauspiel gleich gut zu verwenden. Das große Drama und die große Oper kommen in das eine,

das stille Drama und die Spieloper in das andre Haus. Zu einer einheitlichen Anlage werden die beiden Häuser durch einen langgestreckten Mittelbau zusammengehalten. Er faßt alle nötigen Nebengebäude und macht es, beispielsweise, möglich, daß das Kulissenmagazin durch eine Schwebebahn mit beiden Bühnen direkt in Verbindung steht.

Die Außenarchitektur fällt nicht weiter auf. Die Hauptsache ist, daß die Gebäude in einer Ecke des alten königlichen Parks zwischen mächtigen Bäumen und an einem hübschen Teiche stehen. Im übrigen gibt es viele Säulen und noch mehr symbolische Steingötter am großen Haus, während das kleine in seiner ernstesten, unverzierten Tempelschöne auf Schinkel zurückgeht, der auch die Idee zu der im Charakter der Kunstwerke begründeten Zweiteilung hergegeben hat.

Für die innere Ausstattung hat man einen ehrlichen modernen Stil gefunden. Die Foyers sind festlich, aber nicht prächtig, der Zuschauerraum im großen Haus versucht, nicht ganz mit Glück, das übliche Gold und Rot durch Silber und Grau zu ersetzen, was Aluminium vortäuscht; und der im kleinen Haus ist ganz mit warmem braunroten Holz vertäfelt, gegen das ein dunkles Grün der Wandbespannung ruhevoll absteht. Beide weisen, was für ein Hoftheater notwendig ist, Ränge auf, die aber nicht bis zum Proszeniumsrahmen vorspringen, und fast amphitheatralisch ansteigende Parkette. Proszeniumslogen gibt es nicht. Darum hat man auch von den Seiten und hintern Parkettplätzen aus eine gute Schau: Der Zuschauerraum ist trotz der rangtheatralischen Anlage wie beim Amphitheater von der Bühne aus konstruiert, und der Schauspieler steht immer im Brennpunkt des großen Runds.

Eine Neuerung ist auch die technische Einrichtung der Bühnen. Beide Bühnenhäuser haben je eine Seiten- und eine Hinterbühne, auf denen während des Spiels die nächsten Szenerien bereitgestellt werden. Ist die ausgebrauchte Einrichtung abgeräumt, wird die nächste mit elektrischer Kraft ans Proszenium geschoben. Der Szenenwechsel dauert so im besten Fall eine Minute.

An das kleine Haus werden wir glauben dürfen. Bei der Eröffnungsvorstellung sahen wir hier den Ressourcen-Akt aus den 'Journalisten' und ein Bruchstück aus 'Figaros Hochzeit' in einer wundervollen phantastisch-barocken Ausstattung von Pankof. Und da haben wir gewußt, daß in diesem hinter mächtigen Bäumen vor dem Alltag geborgenen Tempelchen ein falscher Klang Hohn wäre, jedes wahrhaftige Wort aber selig machen kann. Es darf nicht möglich sein, daß dieser weichevolle Raum durch unsaubere Künste verschandelt wird, wenn auch Blumenthal meint, es müsse ein Vergnügen sein, hier durchzufallen. Wäre es darum eigentlich nicht besser, und auch reinlicher, statt Monumentalität und Intimität Kunst und Kunst zu

unterscheiden? Unser Dramaturg hat doch erst kürzlich zugegeben, daß sie den guten Publikumschund nicht lassen können, daneben aber alles tun wollen, um auch der starken dramatischen Kunst von heute ein Heim zu bieten. Und gerade weil man auf solche Worte diesmal sogar in einer Festschrift etwas geben kann, meine ich, es wäre famos, wenn man das große Publikum im großen Haus abfüttern, zum anständigen Schaffen uns aber hinüberladen könnte. Wie das bei den beiden Eröffnungsvorstellungen ja auch schon geschehen ist.

Die Eröffnungsvorstellung im großen Haus bedarf nämlich keiner Kritik: die Intendanz teilte mit, daß der Zweck lediglich die festliche Vorführung der vollendeten technischen Einrichtungen sei. Daß der ganze szenische Apparat hervorragend gut ausgebildet ist, wurde den vielen Theaterdirektoren und Schriftstellern, die da saßen, durch das Abspielen folgenden Programms bewiesen. Das Vorspiel auf dem Theater aus dem „Faust“, fortgesetzt und um eine Person vermehrt durch Baron Konrad zu Putlik, den Bruder des Intendanten. Erste Huldigung an das Königspaar mit Wandeldekoration: Stuttgarts neue Hoftheater, Königliche Anlagen, Graf-Eberhard-Denkmal. Zweite Huldigung an das Königspaar durch ein lebendes Bild: Das schwäbische Volk in malerischer Apotheose. Absingen der Königshymne. Eine Krokotanzszene von Zomelli im alten Lusthaus (1761). Szenische Darstellung von Schillers Glockenlied mit Deklamationen des Meisters und der Meisterin; zum Schluß knien alle nieder zum Gebet und singen unter Orgelbegleitung: Nun danket alle Gott. Die Festwiese aus den „Meisterfingern“. Die Reichstagszene aus „Demetrius“ (der Demetrius Albes, ein neuer Held, ist ein schöner Trompeter von Säckingen und spricht für einen Polen nicht schlecht Deutsch).

Um naheliegende Irrtümer zu vermeiden, sei darauf hingewiesen, daß nicht alle verantwortlichen Männer an der stuttgarter Hofbühne dieses Programm schön finden. Nur wenige werden beim „Lied von der Glocke“ wegen des damit verbundenen dramatischen Anschauungsunterrichts einen tiefen Eindruck empfangen haben; wohl aber einige von den Theaterdirektoren und Schriftstellern, die zu Gast waren, denn da waren allerhand bekannte Leute erschienen. Vielmehr wollte man nur ein Fest veranstalten, und derartiges hält man nun eben einmal an einem Hoftheater für ein Fest; oder hat es zu halten.

Nachdem aber der Beweis an jenem Abend besonders auch vor manchem guten kritischen Kopf vollständig gelungen ist: daß nämlich unser Hoftheater in künstlerischen Dingen noch arg naiv ist — man hörte zwar überall nur entzückte Worte des Lobes, aber die so sprachen, hatten Gründe an — fühle ich die angenehme Ritterpflicht, zu sagen, daß das nicht wahr ist. Sobald keine Huldigungen mehr darzubringen und keine Ordensauszeichnungen mehr zu erwarten sind, wird bei uns die Kunst nicht gern verraten, und die Entschuldigung mit dem

störrischen Publikum, dem die Besten fehlen, ist keine billige Phrase, sondern eine ernste Sorge. Aber da man ja jetzt beim Zweihäuserbetrieb unbeschadet der Abonnenten die Rassenstücke kräftig wird ausquetschen können, wird auch für uneigennützige Taten allmählich mehr übrig bleiben. Daß diese Ersparnisse nicht auf baren Zins und Zinsszins aufgelegt werden, glauben wir gerne. Und auch das glauben wir, daß nicht die neue Form den neuen Geist erst rief, daß es vielmehr der alte Geist ist, der im engen Haus mehr konnte, als er können durfte.

Irene Triesch / von Herbert Ihering

Die Stimme der Schauspielerin schwankt blutlos, dünn. Sie windet sich, Haß verlangend, hinauf und windet sich, Haß verlangend, hinab. Sie zieht sich aus einander und will sich zerreißen. Sie zieht sich zusammen und will sich bewahren. Sie ist immer an ihrer Grenze und steigert sich dennoch. Sie ist unberechenbar, kaunisch. Sie ist aufgewühlt, verängstigt und scheinbar auf der Suche nach sich selbst: nach ihrer eigenen Tiefe, nach ihrem eigenen Ursprung. Diese Stimme hat den Zusammenhang mit sich selbst verloren. In der luftdünnen Atmosphäre, in die sie sich verstieg, ist ihre Dunkelheit, ihr tönender Glanz von ihr geglitten. Bläß, bleichsüchtig irrt sie über einem leeren Raume, und was sie treibt und bewegt, ist unter diesem. Sie kann nicht zu ihrer eigenen Sinnlichkeit. Sie kann nicht zu ihrer eigenen Farbe. So gibt diese Stimme oft einen gewalttamen, unreinen Klang. Von unten her schlägt ein Zweites, Fremdes gegen sie hinauf. In einem Laut zittern zwei Töne. Der eine ist wie ein Schleier über dem andern oder wie ein Schatten unter ihm. Der Körper des Lauts wird unkenntlich.

Dieses Organ ist ein Ausdruck für alle Schattierungen der Sehnsucht. In seinen schmerzlichen Dehnungen lebt alle Qual des Suchens, alle Angst des Entwurzeltheits. In seinen gezogenen Klagelauten steigt die jüdische Gefühlsmelodie des Unfriedens, der Heimatlosigkeit, des Welt Schmerzes auf. Und noch in seinen hochgetriebenen Jubeltönen bebt es von Fieber, Wehmut und Haß. Dieser Grundton verliert sich nicht, so sehr Irene Triesch ihre Stimme nuanciert. Wie sie mit nervöser Intelligenz ihren kleinen, schnellen Körper belebt, so stachelt sie auch ihre Stimme an. Ihr geistiges Temperament lauert sprungbereit allen Nuancen auf. Skeptisch, höhnisch verziehen sich die Worte, sie spizen sich frivol, stechen gehässig, streicheln ironisch — aber nie werden sie frei von unterströmender Trauer. Der Mund zuckt spöttisch, die Schultern werfen sich leichtsinnig in die Höhe, die Augen blinzeln schlitzäugig Verlockung und Verachtung — aber plötzlich rin-

gen sich die Hände empor und sahen trampfhaft gefaltet auf und nieder, plötzlich öffnen sich die großen dunklen Augen, und der schmale, bebende Körper, das bleiche, wächserne, schwarzumrandete Gesicht ist Ausdruck ekstatischer Entrücktheit, gelähmten Sehetums. Die Leichtfertigkeit einer großen Dame wird Selbstbetäubung. Die Frechheit einer pariser Kokotte erzwungener Lebensmut. Lust ist pervertierte Angst. Wiß, der auf andre geht, verwundet sich. Spott ist Selbstbemitleidung, und der Schmerz zerreißt sich durch eine pointierte Gebärde, die ihn karikiert. Die Gefühle sind an den Wurzeln abgestorben, krank schaukeln sie auf und nieder. Irene Triesch spielt Heinesche Gedichte.

Diese Kunst lebt in einer Welt, die alle Schmerzen streichelt und pflegt, die mit Gefühlen einen wehmütigen Kultus treibt, die mit ihnen kokettiert und der eigenen Melancholie nicht ohne Selbstbewunderung ihre Teilnahme ausdrückt. Weil ihr alle Naivität und Unmittelbarkeit fehlt, hat sie ebensowenig einen Ausdruck für Befriedigtsein, wie elementare Leidenschaften sie zerstören und entwurzeln. Die Persönlichkeit der Triesch wird ausgelöscht, sobald eine Sehnsucht am Ende ist, sobald ein Trieb jäh sich durchsetzt. Wenn die Gefühle nicht ausgelöst werden können, versagt Irenen Triesch Sprache und Gebärde. Sie rettet sich in eine hysterische Sentimentalität und verbirgt diese wieder hinter fremden Heroinentönen. Diese sensible Künstlerin, die zu den modernsten Nervenschauspielerinnen gehört, kann ganz unmodern wirken. Weil sie sich nicht in Ausbrüchen befreien kann, sind ihre letzte Zuflucht wieder die Ausdrucksschicks der Tragödin. Gerade die Jungfrau von Orleans, die sie in unser heutiges Empfinden übertragen wollte, führte sie in der letzten Hälfte wieder auf eine pathetische Darstellung zurück. Und sie mußte Strindbergs triebhaft-elementare Königin Christine, die in den Linien und Farben der Triesch nicht aufgehen konnte, mit entliehenen Tuschchen malen. Wie einstmals wurden Verlockungen mit Augenzwinkern und unterstrichenen Wortbetonungen gemacht, wie einstmals wurde Herrschsucht durch gebietende Haltung, Ungnade durch wegwerfende Handbewegung, Staatsbewußtsein durch programmatische Beredsamkeit markiert. Irene Triesch, die in der Kultur der Gegenwart steht, konnte der raubtierhaften Wildheit einer nordischen Königin nur mit den Requisiten veralteter Königsspielerei nahezukommen. Und allein die Begrenztheit ihrer physischen Mittel schien sie abzuhalten, ihr Pathos noch mehr zu verdicken, ihre Gebärde noch mehr zu betonen.

Mühselig ist auch der Weg, auf dem die Triesch zu Ibsen kommt. Zwar führt sie die als Tote erwachende Irene in ein gespenstisches Dasein, aber sie muß die Vampyrhaftigkeit der Rebekka West in ahasverische Getriebenheit, die Naturgebundenheit der Frau vom Meer in Natursehnsucht, die Sinnlichkeit der Rita Ullmers in Hysterie um-

dichten. Und auch Hedda Gabler wird verzerrt, obwohl gerade in ihr ein Suchen nach Erregungen und Gefühlsensationen ist, das der Aufgestörtheit der Friesch begegnet. Aber die stürmischen Energien einer Ibsenschen Gestalt erschüttern das Material der Friesch und lassen es nicht zu sich selbst kommen. Die heftigen Attacken germanischer Psychologie, die sich einbohrt und festhält, zerreißen eine Natur, die es vor Unruhe nicht in ihrer eigenen Tiefe aushält.

Zu Ibsen, Strindberg, Hebbel muß die Friesch sich zwingen. Sie faßt sie, wenn sie sich selbst in die Gewalt bekommt und ihr andersrassiges Gefühlsintensifizieren zu kaltblütigerer Seelenzerlegung verhärtet. Bei Schnitzler aber leuchtet sie mühelos auf. Hier ist ein flutendes Auf und Ab, eine Unruhe, eine Bewegtheit, eine Resignation und eine Sehnsucht ohne Anfang und Ende. Hier ist Müdigkeit und Schmerz in halben Andeutungen, in sich selbst dementierenden Ironien. Hier gleiten die Gefühle in einander, unterbrechen sich und verknüpfen sich wieder. Hier ist der Witz melancholisch und die Trauer genießerisch. Schnitzler hat die Stimme und die Gebärde der Friesch gestaltet, und die Schauspielerin erwacht an sich selbst zu einer letzten Vollendung.

Alazia / von Thaddäus Rittner

Eine kleine Höllengeschichte

Ich versprach ihr hundert Mark, wenn sie schwiege. Sie wollte nicht schweigen. Ich bot ihr fünfhundert an. Sie wollte nicht. Ich ging bis vierundfünfzigtausend. Es kostete mich ja gar nichts. Aber es nützte mir auch nichts —

Sie wollte nicht.

„Wärst du mit Geld versehen, so hättest du mich nicht zu ver-gewaltigen brauchen,“ bemerkte sie ganz richtig.

Ich entschloß mich, mit zitternder Stimme zu sagen:

„Erbarme dich . . .“

Aber es war zu wenig Rührung darin. Es kam nicht heraus.

Darauf ging ich zur Tür und sperrte sie ab; dann zum Schreib-tisch, öffnete die Lade und nahm den Revolver heraus.

„Du wirst dieses Zimmer nicht mehr verlassen,“ sagte ich (stehend) und zielte auf sie mit ausgestrecktem Arm.

„Hm,“ lachte sie achselzuckend.

Dann fragte sie:

„Wie lange bist du schon hier?“

„Drei Monate.“

„Dann solltest du doch schon wissen, daß es hier unmöglich ist, jemand zu erschießen.“

Ja, das wußte ich ohnehin.

„Was wirst du denn machen?“ erkundigte ich mich.

„Ich geh zum nächsten Kommissariat.“

„Hol dich der Teufel,“ sagte ich.

„Hat er ja schon getan,“ witzelte sie.

Wenn sie wenigstens ehrlich empört wäre. Aber sie ist kalt.

Ein Ekel.

„Adieu,“ sagte ich.

Ich öffnete ihr selbst die Tür.

•

„Was waren Sie zu Ihren Lebzeiten?“ fragte mich der Untersuchungsrichter.

Die bekannten dummen Formalitäten, denke ich, und antworte:

„Erster Liebhaber.“

„Ja“ — grinst der Mann — „Sie führen sich auch danach auf.“

Wieder Witze.

„Ich war Schauspieler,“ sagte ich mit unterstrichenem Ernst.

Nun wird er auch weniger gemütlisch.

„Dann begreife ich Sie nicht!“ — entrüstete er sich — „wie kann ein Mensch aus besseren Intelligenzkreisen eine solche Handlung begehen!“

Das macht er gut.

„Wir alle hier sind ja keine Heiligen.“

Er ärgert sich.

„Es handelt sich nicht um heilig oder nicht heilig. Das, was Sie getan haben, war einfach blöd. Das Mädel ist eine Prostituierte . . . Sie hätten sie um eine Kleinigkeit haben können . . . nein, Sie überfallen sie, tun ihr Gewalt an . . .“

„Ich hatte eben die Kleinigkeit nicht bei mir.“

„Ja, mußte es denn gleich sein?“

„Ich habe überhaupt kein Geld.“

Er schaut mich verwundert an.

„Warum nicht?“

„Fragen Sie den Herrn Quartiermeister. Er diktiert ja die ewigen Strafen. Ich habe sie mir nicht ausgesucht.“

„Ah so. Sie sind zur ewigen Geldlosigkeit verdammt?“

Ich nicke mit dem Kopf.

„Das entschuldigt Sie nicht im geringsten,“ sagt der Mann nach einer Weile, „man muß eben nicht nur die Strafe selbst, sondern auch alle Konsequenzen der Strafe erdulden. Wir sind nicht zu unserm Vergnügen hier. Verfügt man nicht über finanzielle Mittel, so beschränkt man sich auf kostenlose Liebe.“

„Ach, schon gut,“ unterbreche ich ihn.

Ein paar Tage später bekomme ich sechs Monate Kerker.

Ich sitze; es vergeht eine Woche. Der Gefängnisdirektor läßt mich rufen.

„Singen Sie,“ sagt er zu mir.

„Ich kann nicht singen.“

„Sie irren sich,“ versichert er und zeigt auf ein Sofa im Winkel, „von dem Fräulein weiß ich, daß Sie Stimme haben.“

Auf dem Sofa sitzt die Person, der ich sechs Monate Kerker verdanke.

Zugleich bemerke ich, daß der Gefängnisdirektor betrunken ist. Ergo rischiere ich einen kleinen Gesang. Es gefällt mir immer besser.

„Hör auf,“ sagt plötzlich die Person.

Ich sehe mich um; der Direktor schläft. Da brauchte ich mich nicht weiter anzustrengen.

„Was ist dir eingefallen?!“ spreche ich zu ihr.

„Ich weiß es selbst nicht . . . Ich habe dich sehen wollen . . .“

Ich trete auf sie zu. Sie ist nur im Hemd.

„Rühr mich nicht an,“ stottert sie und rollt sich wie eine Schnecke zusammen.

„Kanaille!“ sage ich.

„Ja, ich weiß.“

Du hast mich ins Gefängnis gebracht.“

„Ja, ich weiß. Aber vor fünf Minuten war ich in dich verliebt . . .“

„Vor fünf Minuten?“

„Ja. Aber jetzt, wo ich dich sehe, nicht mehr. Du kannst wieder ins Gefängnis zurück.“

„Ich danke ergebenst.“

Ich lachte wütend.

„Na wart' . . . Jetzt lasse ich dich nicht los. Es geschehe, was es wolle . . .“

Aber sie begann, wie verrückt zu schreien. Der Direktor wachte auf. Ich mußte hinunter.

Sie hieß Afazia.

Ich verzehrte mich vor Sehnsucht nach der gemeinen Kreatur. Ich tanzte wie eine Hyäne in der Zelle, ich kratzte mich wund, ich zerbiß Gitterstäbe.

„Wenn Sie nichts essen,“ sagte mir der Wärter, „so werden Sie gefoltert.“

Ich sagte freudig:

„Sie können mir kein größeres Fest bereiten, als wenn Sie mich ein wenig foltern.“

Das Fest unterblieb. Ich wurde mager wie ein Skelett. Bei Tag und Nacht küßte ich das Wort Afazia.

Sie schrieb mir auf einem Zettel:

„Du bist mein Gott. Ich schlafe nicht, ich esse nicht . . . weil du mich quälst, mein lieber Gott. Und es schlägt mich meine alte Frau, weil ich mich weigere, auf den Strich zu gehen . . .“

Auch diesen Brief küßte ich. Und ich spürte die Unterwelt. Es ergriff mich die schlimme Angst, daß ich mit der Zeit ein wenig verrückt werden könnte.

Aber in der Nacht sagte ich zu mir:

„In vierzig Tagen bin ich aus dem Gefängnis heraus, und dann habe ich sie. Was kann man mir dann weiter antun? Sie wird sich mir hingeben . . . und dann gibts keine Hölle mehr für uns zwei, denn ich bin ihr lieber Gott — und ich schaffe die ewigen Strafen ab.“

Und den nächsten Morgen kam ich doch in die Folterkammer (weil ich nichts essen wollte).

Ich sang ein Loblied auf Afazia, als man mir die Fingernägel mit einer Zange herausriß.

Und als die alte Teufelsmaniküre mit der rechten Hand fertig war, da schrieb ich:

„Hurra! Hier ist noch die linke!“

*

Der Kerker ist vorüber, aber meine Qual ist ewig.

„Vor einer Sekunde habe ich dich geliebt,“ sagt mir Afazia, wenn sie mir begegnet.

Sie muß mir täglich begegnen. Ich steige ihr unausgesetzt nach, wenn sie mit hochgerafftem Kleid durch die Straßen rudert. Zwei verdammte Uhren sind wir, zwei ewige Pendel.

Und wer ihr winkt, mit dem geht sie heim. Nur mit mir nicht. Weil ich zur ewigen Insolvenz verurteilt bin.

„Du wirst sehen,“ drohe ich ihr, „ich nehme dich wieder mit Gewalt.“

Sie antwortet:

„Dann gehe ich wieder zum Kommissariat.“

Das ist unsre Unterhaltung.

Manchmal erzählt sie mir weinend, wie entsetzlich sie mich liebt in der Einsamkeit und in Gedanken.

„Leider habe ich,“ klagt sie, „eine unüberwindliche Scheu vor dem Erleben meiner Gedanken.“

Ich brülle vor Hohn und Zorn.

„Ja, das sieht man,“ schreie ich so, daß sich alle Teufel umsehen, „darum betätigst du dich so eifrig in horizontaler Richtung.“

„Das ist ja meine ewige Strafe,“ sagte sie.

Ich lache:

„Wofür denn? Du bist ja als vierzehnjähriger Backfisch gestorben!“

Sie seufzt:

„Ach ja, mit vierzehn. Aber du kannst dir nicht einmal vorstellen, was man in dem Alter sündigt . . . einsam und in Gedanken.“

Aus einer Sammlung von Novellen, die unter dem Titel *Ich kenne sie* im Deutsch-Oesterreichischen Verlag zu Wien erscheint.

Rozebue / von Robert Walser

Eigentlich kann man nicht sagen, daß Rozebue Unvergängliches geschaffen hat, obgleich man doch seinen rozebuehchen kahligen Namen auch heute noch hin und wieder nennt. Es ist mit Berühmtheiten, vielmehr Unsterblichkeiten, wie Rozebue eine ist, ein seltsames Ding. Ich persönlich, das heißt: still für mich, stelle mir vor, daß Rozebue entsetzlich gewesen ist. Er bestand nicht aus Knochen und anliegendem zähen oder weichen Fleisch, nein, er war Asche. So blies man zum Beispiel: und weg war Rozebue. Rozebue hat einer stets dankbaren und freundlich-anhänglichen Nachwelt seine maßvollen, sämtlichen, gepreßten, gedruckten, in Kalbleder gebundenen, gekloßten und gebuckten Werke hinterlassen, und dennoch, so darf man sich wohl erdreisten, zu sagen, wird er kaum noch je wieder gelesen. Die ihn lesen, müssen erblassen, und die ihn nicht lesen, scheinen nicht viel zu verlieren, indem sie ihn ignorieren. Immerhin ist er ein Biedermann. Sein Gesicht war ganz verkrochen und verborgen in einem ungeheuerlich großen und kühnen Rodfragen. Einen Hals hatte Rozebue gar nicht. Seine Nase war lang, und was seine Augen betrifft, so gloßten sie. Er hat zahlreiche Lustspiele geschrieben, die mit glänzendem Kassensturzserfolg während der Zeit, da Kleist verzweifelte, aufgeführt worden sind. Im allgemeinen, das muß man ihm lassen, hat er saubere Arbeit geliefert. Wenn man in Rozebues Nähe trat, so kuckelte und kuckelte es ganz bedenklich, und diejenigen Mitmenschen und Zeitgenossen, die mit ihm zu tun hatten, schämten sich unwillkürlich, daß sie lebten. So und nicht anders war es rund um Rozebue, der denn auch, wie wir hoffen, zu den Heroen der deutschen Geisteswelt gerechnet werden darf, wie so mancher andere, der ein ebenso seltsamer Rozebuekanz war wie er. Wenn ich nicht ganz vom Irrtum befangen bin, war er in Weimar tätig. Wo er aber erzogen worden ist, und wer ihm sein bißchen Bildung eingepfist hat, das wissen die Götter. Die Götter wissen alles. Die Großherzigen, die Gütigen! Sie wissen sogar über einen Rozebue Bescheid. Rozebue hat die Götter in jeder Beziehung beleidigt, und zwar durch nichts andres als einzig und allein schon dadurch, daß er sich einbildete, er habe die Pflicht, sich für was Bedeutendes zu halten. Ein dummer Mensch, der Sand hieß, glaubte in seiner Blindheit, die Welt von Rozebue befreien zu sollen und schoß ihm eine Kugel durch den Schädel. So endete Rozebue.

Rundschau

Der Ring des Gauklers
Im Deutschen Volkstheater erlebte man den „Ring des Gauklers“, ein Spiel von Max Halbe, in einer Darstellung voll edel-theatralischer Absichten und feuriger Gewöhnlichkeit. Den neuen Regisseur, Herrn Reusch, merkte man vorerst nur an seiner völligen Unmerkbarkeit. Alles war so, wie es sein mußte, wenn es ein automatisches Theater gäbe; einen Mechanismus, der, nach erfolgtem Stüde-Einwurf, nur angefurbelt zu werden brauchte, um selbsttätig, mit Ausschaltung jeder weitem Einflusses menschlichen Intellekts, eine komplette Vorstellung (inklusive belegten Bröbchen und lebhaftem Beifall) auszuwerfen. Herr Klitsch verbrauchte ohne besondere Wirkung ein ziemliches Quantum an Trotz, Ungestüm und ähnlichem Mannhaftigkeits-Zubehör. Fräulein Erika von Wagners Leidenschaft ist pure Seelenschminke. Wie sie Erregungen simuliert, wie sie ihre Nüchternheit ekstatisch abzuleugnen weiß, darin zeigt sich die große Komödiantin. Weniger in ihrer Sprachkunst, die leider eine absteigende Entwicklung nimmt. Ueberhaupt scheint Fräulein von Wagner mit ihrem Pfund nicht gerade wucherisch zu wirtschaften. Bei einigermaßen kluger Pflege und Verwaltung müßten sonst so neidenswerth reiche Mittel, so adlige Erscheinung, wohlklingendes Organ, natürliche Anmut sich tausendmal besser künstlerisch verzinsen, als sie es tun. Fräulein Ehren hatte einen

Badfisch vom Jahre 1649 darzustellen. Das Lehrbuch der Naivität, nach dessen Regeln sie nedisch war, dürfte etwa um dieselbe Zeit erschienen sein. Der Gebrauch einer neuern Auflage wäre dringend anzuraten. Am besten allerdings schiene es, das Nedische überhaupt auszurotten. Könnte die Genossenschaft nichts tun? Und nedisches Betragen als so verwerflich erklären wie Kontraktbruch? Herr Homma versuchte ein spitzbübisches Gemenge von Dämonie und Humor. Aber eines verdarb ihm das andre. Im Flitterröddchen, als herzensgut-leichtsinziges Zirkusfräulein, erschien Frau Galafres. Ich glaube nicht, daß sie glücklich war. Auch Herr Fürth, in der Rolle eines tragantenen Ritters mit dem Nestroh-Namen „Seidenfuß“, dürfte es nicht gewesen sein. Am wenigsten wohl Herr Halbe in der tristen Rolle des Erdenkers dieser vier herzbeulemisch miserablen Akte. Wie es scheint, wollte er tiefsinnig und dennoch amüsant, bedeutend plus gefällig sein, Zartes mit Strenghem paaren, und des Gedankens Blässe die derben, lebhaften Farben des Theaters angesunden. Was ihm aber geriet, ist leider ein verwachsen problematisches Puppenspiel. Ein altfluges Kindertheater, in einer Sprache abgefaßt, deren eisen-geschienter Thyrismus so fatal ist, wie ihre schnauzbärtige Schelmerei. Der Ring des Gauklers wird dadurch ein Zauberring, daß man an seine Zauberkräfte glaubt. So verleiht er dem, der ihn trägt,

ein auf knappem logischen und psychologischen Umweg herbeigeführtes Selbstvertrauen, das mit dem Ring verloren, durch opferfreudige Liebe aber wieder gewonnen wird. Das ist der rote Faden der Komödie, eingesponnen in ein zeitkoloriertes Schiffstau, aus Intrigen, Gaukelei, Zufall, Langeweile und Bajazzolaune mächtig gedreht und romantisch verknüpft. Der Dichter Wedekind hat dieses Spiel ein Meisterwerk genannt! Macht nichts. Es tut uns immer Irrenden wohl, einmal auch ein Genie so erhabenfindlich aufsitzen zu sehen.

Alfred Polgar

Amsterdamer Bühnen- verhältnisse

Das amsterdamer Theaterwesen hat sich wie stärker verändert als in der verflossenen Saison. Zuerst kam der Zusammenbruch der 'Nederlandsche Tooneelvereeniging'. Diese Truppe gehörte zu den künstlerisch besten im Lande, und allgemein anerkannt war der eiserne Fleiß, womit gearbeitet wurde. Die Gesellschaft konnte jedoch, trotz dem Erfolg, den sie mit Reichenbachs 'Familie Lehmann' erzielte, ihren finanziellen Pflichten nicht nachkommen und ist unter der alten Firma von der Bildfläche verschwunden: ein trauriges Ende, wenn man bedenkt, daß sie neunzehn Jahre lang bestrebt war, dem Publikum echte Kunst zu bieten. Selbstverständlich gab man sich alle Mühe, zu retten, was noch zu retten war, und so ist es Hermann Heijermans endlich gelungen, eine neue Theatergesellschaft zu bilden und dadurch die gänzliche Auflösung des altbekannten, außerordentlich guten Ensembles zu verhüten.

Ich will in keiner Weise die Verdienste des Schriftstellers in dieser Sache verkleinern, aber für jeden einigermaßen Eingeweihten war es selbstverständlich, daß er sich der Truppe in ihrer schwierigen Lage annahm. Hätte Heijermans in ihr nicht eine vortreffliche Interpretin seiner Dramen gefunden, so wären er und seine Werke bei weitem nicht so bekannt im In- und Auslande, wie das jetzt doch der Fall ist. Mit großem Interesse sehen wir nun den Leistungen des Theaterdirektors Heijermans entgegen. Schon früher hat er bewiesen, daß er auf dem Gebiet der Regie kein Fremder ist; wir dürfen somit Erwartungen hegen.

Unter ganz andern, nämlich finanziell günstigen Umständen, hat sich das Prot-Ensemble aufgelöst. Direktor G. Prot hatte das Ziel erreicht, nach dem sich alle Theaterdirektoren sehnen: er hat sich ein Vermögen erworben, das ihm ermöglicht, als Rentner zu leben. Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, verliert Amsterdam an dieser Truppe nicht viel: dafür war das Repertoire meistens von zu platt-zweideutiger Art; ihre feste Kundschaft bestand denn auch hauptsächlich aus Soldaten, Studenten und andern jungen Leuten.

Das Gebäude mietete unser hervorragender jeune-premier, Louis Christyn jr. Er gründete die zweite neue Truppe: das Frascati-Ensemble. Seine Absicht ist, dem Publikum das feinere Lustspiel in künstlerischer Darstellung zu bieten: Lothar Schmidts 'Nur ein Traum', Molnars 'Leibgardisten', Ransens 'Glückliche Ehe', Tristan Bernard's 'Kleines Caféhaus', de Klers und Caillavets Lustspiele.

Freunde dieses Genres, und deren sind viele, werden sicherlich durch die Aufführungen des Herrn Christyph befriedigt werden; dafür bürgen sein Name und seine frühern Leistungen als Regisseur und jugendlicher Liebhaber.

Auch unser Volks-Theater, 'Stoel & Spree' hat zu existieren aufgehört. Herr Spree, der eine Anstellung als Direktor eines Volks-Theaters in Antwerpen annahm, wird jedoch im Lauf der Saison mit seiner neuen Truppe eine Tournee durch Holland machen und dabei selbstverständlich auch Amsterdam besuchen. Die amsterdamer Volkskunst hat gewiß viel an diesem Schauspieler verloren, dessen Repertoire die alte Romantik bildete. Hoffentlich finden wir einen Ersatz in der Truppe, die soeben Colnot und Poons bildeten, als Nummer Drei im Bunde der neugegründeten Ensembles.

Willem Rongards, der Direktor der Gesellschaft 'Het Tooneel', hat für diese Saison große Pläne. Wenn er sein Versprechen halten kann, werden wir von diesem Ensemble anerkannt ersten Rangs viel Schönes zu sehen bekommen. Auf seinem Programm finden wir unter anderm: Faust, Iphigenie auf Tauris, Sommernachts Traum, Julius Caesar, den Milanthropen, On ne badine pas avec l'amour, Gespenster, John Gabriel Borkman und einige Werke holländischer Autoren. Rongards hat uns durch seine geschmackvollen Inszenierungen und seine künstlerische Regie verwöhnt. Ihm verdanken wir, daß auch andre Bühnen mehr Sorge und Kosten für die Ausstattung aufwenden und ihre Stücke mit größerer Sorgfalt auswählen.

Es bleibt die 'Koninklike Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel'. Diese finanziell gut gestellte Gesellschaft kann leider auf Lob gar keinen Anspruch machen. Trotz aller scharfen Kritik vergreift die Direktion sich fast stets bei der Auswahl der Stücke. Würde die Gesellschaft nicht aus der königlichen Schatzulle subventioniert und gehörten nicht so viele Finanzmänner zu ihrer Administration, so lebte sie sicherlich längst nicht mehr. Obwohl diese Direktion gute und bessere Schauspieler hat, versteht sie doch nicht, diesen großen Vorteil auszunutzen.

Paul Huf

Saisonbeginn in Königsberg

Die Provinz wird großstädtisch. Noch vor drei Jahren hatte Königsberg nur ein Theater, und das war lange genug für die theatralischen Bedürfnisse der Pregeßstadt zu groß gewesen. In wenigen Wochen wird es drei haben und damit einen Konkurrenzkampf, der künstlerische Vorteile bringen kann, wenn ihm die Theater materiell gewachsen sind. Das alte Stadttheater, das eine vielbewegte, nicht unrühmliche Vergangenheit hat, ist für ihn von Grund auf neu ausgerüstet worden. In der mehrmonatigen Sommerpause hat man es so energisch umgebaut, daß fast von einem Neubau gesprochen werden kann. Der Zuschauerraum, der mit seinen über sechzehnhundert Plätzen zu den stattlichsten in Deutschland zählt, ist zwar derselbe geblieben. Aber das veraltete Bühnenhaus, an dessen unzulänglichen Einrichtungen alle modernen Regieabsichten abprallen mußten, ist einem neuen ge-

wichen, das über alle neuzeitlichen Anlagen verfügt, soweit sie sich dem Grundriß des Gebäudes und einem Aufbau eingliedern ließen. Man besitzt jetzt Rundhorizont, Bühnenwagen, Hinterbühne, Versenkungen aller Art, ein verstellbares Proszenium zur Herrichtung intimerer Innenräume. Das Bühnenpodium ist, was die Gründlichkeit der Umwandlung kennzeichnet, von vierzehn Meter Tiefe auf sechsundzwanzig Meter gebracht worden. Mit diesem neuen szenischen Apparat sind auch ein neuer Herr und ein neues Ensemble in das Haus eingezogen. Direktor Berg-Ehlert, der der Nachfolger seines im Mai verstorbenen Schwiegervaters, des Geheimrats Barona geworden ist, bringt offenbar Energie mit und den Willen, der Stagnation ein Ende zu machen, der das Stadttheater in den beiden letzten Jahren verfallen war. Seine Eröffnungsvorstellung, der 'Sommer-nachstraum', war freilich noch kein künstlerischer Sieg, bot jedenfalls kein klares Bild von dem Können des neuen Leiters. Auf der bei aller Anstrengung nicht fertig gewordenen Bühne streiften teilweise Prospekte und Maschinen, und das Personal stand unter dem lähmenden Eindruck von Hemmungen, die sich einen offenbar hochgespannten Wollen entgegengestellt hatten. Ob gewisse theaterkonventionelle Griffe und Mißgriffe der Inszenierung auf die Vorbereitung ohne fertige Bühne oder auf Schwächen der neuen Regie zurückzuführen waren, blieb unsicher. Sehr viel günstiger schnitt am zweiten Tag die Oper ab. Man gab 'Lannhäuser' in einer Inszenierung, die sich über das übliche Provinz-

niveau erhob und überall selbständige künstlerische Arbeit erkennen ließ. Hier zeigte sich auch, daß die Direktion mit der Mehrzahl der Engagements eine glückliche Hand gehabt hat. Es sind Kräfte darunter, die ihren Weg machen werden, und von denen hier noch zu reden sein wird. Auch der erste Lustspielabend, der eine Aufführung der in Berlin noch unbekannten Komödie von Dregely: 'Der gut sitzende Frack' brachte, eines handfesten, aber gescheiterten und wirksamen Theaterstücks, konnte ein an tüchtigem Schauspielermaterial reiches Lustspielensemble ins Treffen führen. Die Fähigkeit, den Rhythmus eines klassischen Dramas nachzuschaffen und vor allem die geistige Anschmiegsamkeit an Aufgaben des ernstesten modernen Schauspiels wird noch zu erweisen sein. Aber ein Wille ist da, und wo der ist, ist bekanntlich zumeist auch ein Weg.

Das Stadttheater wird sich freilich zu rühren und zu wehren haben. Die Konkurrenz ist nicht zu unterschätzen. Das Neue Schauspielhaus des Herrn Geißel, das in seinen beiden ersten Spielzeiten künstlerisch gut abgeschnitten hat, wird die einmal im Theaterleben Königsbergs errungene Stellung mit allen Kräften verteidigen. Die ersten Leistungen dieser Saison haben es bewiesen: ein fast ungestrichener 'Hamlet', der sich auf einer geschickten Kombination von Illusions- und Stilbühne stimmungsstark abspielte und in der Titelrolle einen jungen Künstler von ungewöhnlichem Talent und sicherer Zukunft, Doktor Günther Bobrik, herausstellte; sodann eine Aufführung von Tolstois

herrlichem Nachlaß- und Bekenntnisdrama 'Und das Licht leuchtet in der Finsternis'. An Verheißungen für den Winter wetteifern beide Bühnen.

Anfang Oktober wird sich zu ihnen die dritte gesellen: das ganz der Operette gewidmete neue Luisentheater, ein schmucker Bau mit stattlicher Bühne. Für die große Masse hat es Lockungen bereit, mit denen die ernstesten Theater nicht gut konkurrieren können: während man die geschmackverderbenden Erzeugnisse der modernen Operette genießt, kann

man zugleich trinken, rauchen und mit jener leichtern Welt Fühlung nehmen, die dem Seelenklima des Autoliebchens nähersteht als dem des Hamlet, und der die im Hause vorgesehene elegante Bar wichtiger sein wird als das ganze Theater. So wird man kulturbear sein, aber im Zeichen der Barokultur siegen . . . Ja, die Provinz wird wirklich großstädtisch, und wo vor wenigen Jahren noch theatralischer Winterschlaf herrschte, rüstet man jetzt zu scharfen Kampagnen.

Franz Deibel

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Im Nachlaß Jules Massenets haben sich drei vollständig komponierte Opern vorgefunden: das dreiaktige musikalische Lustspiel 'Panurge' nach einem Libretto von Maurice Boukay, die vieraktige Oper 'Amadis' zu dem Text von Jules Claretie, und eine vieraktige 'Cleopatra' nach Henri Caën und Louis Bayans. Massenet hat demnach dreißig Opern komponiert.

Herman Bang und Egon Lange: Michael, Dreiaktiges Drama (S. Fischer).

Ludwig Briem: Der Bogt auf Mülstein, Dreiaktige Oper.

Harry Hauptmann: Eine süße Pille, Posse, Text von Fritz Brentano und Arthur Loesch.

Georg Kaiser: Die steinerne Maske, Fünfaaktige Komödie. — Die Mutter Gottes, Eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in fünf Akten. (S. Fischer).

Edmund Kühn: Liebeselemente, Dreiaktige Operette, Text von Richard Wolff.

Georg Malkowsky und Egon S. Strassburger: Ständälchen aus Montplaisir, Einakterzyklus (Oesterheld).

Koda Koda und Gustav Meyrink: Die Uhr, Tragikomödie.

Arthur Schnitzler: Professor Bernhardt, Schauspiel.

Josef Gnaga: Die Brettlbiba, Operette, Text von Rudolf Lothar. (Berliner Theater-Verlag).

Mariusz Szubolski: Die Möbe, Oper, Text von Ernst Guttschneider.

Ignaz Waghalter: Mandragola, Oper, Text nach der Komödie von Paul Eger.

Franz Werther: Die wehrpflichtige Braut, Operette.

Urnahmen

Raoul Auernheimer und Leo Felsb: Das dumme Glück, Lustpl. Berlin, Komödienh.; Bremen, Schauspielh.; Hamburg, Deutsches Schauspielh. (S. Fischer).

Johannes Boldt: Zwang, Dreiaktiges Schspl. Cottbus, Stadtth. (Oosterheld).

A. Halbert: Darüber kommt kein Mann hinweg, Dreiaktige Tragikomödie. Weimar, Residenzth. (Berliner Theater-Verlag).

Leo Lenz: Wieselchen, Istspl. Gera, Hofth.

Carl Ohnesorg: Jonge Meisje, Operette, Text von Bruno Deder. Dresden, Residenzth.

Adolf Paul: Drohnen, Dreiaktige Tragikomödie. Berlin, Kleines Th.

Oscar A. S. Schmiß: Das Horn des Marquis, Vaudeville in Versen. Hannover, Deutsches Th.

Robert Stolz: Du liebes Wien...! Einaktige Operette, Musik von Otto Hein und Kurt Robitschek. Wien, Intimes Th.

August Sturm: Die Liebesburg, Komödie. Gera, Hofth.

Richard Wurmfeld: Die Spinne, Grotteske. Frankfurt a. M., Intimes Th.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

14. 9. C. M. Ziehrer: Ball bei Hof, Operette, Text (nach 'Hofgunst') von Wilhelm Stärl. Baden bei Wien.

15. 9. Gustav Meyer: Onkel Lajos, Dreiaktige Operette, Text von Karl Fischer. Prag, Neues Deutsches Th.

19. 9. Max Dreher: Der lächelnde Knabe, Ein Schauspiel aus alten Tagen in drei Akten. — Ludwig Fulda: Feuerversicherung, Lustspiel in einem Akt. Berlin, Komödienhaus.

21. 9. Paul Czinner: Satans Maske, Einaktige Grotteske. Wien, Deutsches Volksth.

2) von übersetzten Werken

Henri Bernstein: Der Sturmangriff, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Alfred Polgar und Paul Bloch. Stuttgart, Schsplhs.

Roberto Bracco: Vollkommene Liebe, Dreiaktiges Istspl., Deutsch von Otto Eifenschitz. Wien, Deutsches Volksth.

Dario Nicodemi: Der Reiterbusch, Schspl., Deutsch von Paul Bloch, Hannover, Deutsches Th.

3) in fremden Sprachen

Henry Esmond: Die Laune eines jungen Mannes, Komödie. London, Criterion Theatre.

Ruggiero Leoncavallo: Zigeuner, Oper. London, Hippodrome.

Jubiläen

Das Stadttheater von Riga feierte am vierzehnten September sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen, die Schauspielerin Margarete Knoefler das Jubiläum der fünfundzwanzigjährigen Tätigkeit an diesem Theater.

Mein Freund Teddy: 75, Berlin, Kammerspiele.

Theater des Auslands

In Paris hat sich eine Gruppe von Finanzleuten und Kunstfreunden zusammengeschlossen, um eine Volksoper zu gründen, für die die Stadt Paris eine jährliche Subvention von 150 000 Francs 50 Jahre lang zahlen will. Der Bühnenraum, in dem die Vorstellungen stattfinden sollen, wird sehr groß sein und 4000 Besucher umfassen. Der Preis der Plätze soll zwischen 50 Centimes und 3 Francs variieren. Man empfindet es seit langem als ein dringendes Bedürfnis, daß auch den weniger bemittelten Bewohnern von Paris gute Opernaufführungen geboten werden, und deshalb wird das Unternehmen, dessen Verwirklichung nunmehr außer Zweifel steht, mit großem Beifall begrüßt.

Die französische Schauspieler-Organisation. Die 'Association des secours mutuels des artistes dramatiques' zählt gegenwärtig 4207 Mitglieder, davon 2122 Damen. Der Präsident dieser französischen Bühnengenossenschaft, Albert Carré, hat sich in jüngster Zeit wesentliche Verdienste um die Organisation erworben. So erscheint jetzt vierteljährlich eine Verbandszeitung. Die Assoziation verfügt bereits über ein Vermögen von 8 850 122 Francs:

außerdem hat das von Coquelin gestiftete Versorgungshaus von Pont-aux-Dames ein eigenes Betriebskapital, zu dem sich noch ein von Dji gestifteter Waisenfonds gesellt.

Ein sogenanntes Landsmal-Theater ist zu Christiania im Werden, ein Unternehmen, das die Bestrebungen der auf Abschaffung des Dänischen als Reichssprache hinwirkenden Bauernbündler wirksam unterstützen soll. An der Spitze der Bewegung steht der Dichter Arne Garborg, der nur im Landsmal, der Bauernsprache, schreibt, und er ist auch zum Leiter des neuen Theaters gewählt worden. Als Eröffnungsvorstellung gelangt Holbergs satirische Komödie 'Jeppe am Berge' zur Aufführung, die Garborg in die Bauernsprache übertragen hat. In dieser Uebersetzung läßt Garborg allein den Baron Dänisch reden; er will mit dieser Gegenüberstellung die norwegischen und die dänischen Bestandteile in Holberg und seiner Dichtung versinnlichen.

Deutsche Dramen im Ausland

New York (Hyperion Theatre):
The cloak girl (Selbstern) von
Walter Turzinski und Jacques
Burg.

(Dalhs Theatre):
Whom does Helen belong to?
(Wem gehört Helene?) von Eber-
hard Buchner.

Zeitung und Zeitschriften

Julius Bab: Nebenrollen. XIV.
Sophie Guilbert, geborene Beau-
marchais. Der neue Weg XLI, 38.

Herbert Gulenberg: Wie soll man
heute Schiller spielen? B. Z. 483.

Emil Faktor: Berliner Theater-
perspektiven. Masken VIII, 3.

Albert Fischer: Die Parsifal-
frage und das Kulturinteresse. Tag
218.

Oscar Maurus Fontana: Das
Dramatikertheater. B. Z. 468.

Emil Geher: Wandertheater.
Merker III, 17.

Hermann Herrigel: Fritz Mauth-
ner. Hilfe XVIII, 38.

Ludwig Klingenberger: Alfred
von Berger. Bühne und Welt
XIV, 24.

E. von Komorzinski: Emanuel
Schikaneber. Bühne und Welt
XIV, 24.

Hans Land: Hugo Thimig. Re-
clams Universum XXVIII, 51.

E. von Lenor: Darstellerkinder.
Bühne und Welt XIV, 24.

Emil Luda: Um den Parsifal.
Merker III, 17.

Ernst Edgar Reimerdes: Ema-
nuel Schikaneber. Der neue Weg
XLI, 38.

Hans Scholz: Kunst und Politik
(Die Parsifal-Frage). März VI, 37.

Richard Specht: Bergrers Tod
und das Burgtheater. Merker III,
17.

Berthold Viertel: Der bedrohte
Parsifal. März VI, 37.

Hans Wantoch: Dramaturgie und
Direktion Heinrich Laubes. Merker
III, 16, 17.

J. E. Willmann: Die Passions-
spiele in Erl. Bühne und Welt
XIV, 24.

Magdalena Wunschmann: Jo-
hanna d'Arc. Der neue Weg
XLI, 37.

Theaterbau

Das Wiener Schauspielhaus
(Freie Volksbühne) wird die neue
Spielzeit nicht, wie hier mitgeteilt,
in einem Saal beginnen, sondern
in einem von vornherein für Thea-
terzwecke errichteten, neu erbauten
Raume, der mit allen technischen
Erfordernissen ausgestattet ist, also
in einem richtigen Theater, das
auch später neben dem eigenen Hause
beibehalten wird.

Gegen den Beschluß der Stadt-
verordneten von Insterburg, ein
Stadtheater zu bauen, dessen Kosten
— 350 000 Mark — durch eine An-
leihe gedeckt werden sollen, hat eine
Bürgerversammlung Protest er-
hoben. Der Gegenstand wird also
voraussichtlich nochmals die Stadt-

verordnetenversammlung beschäf-
tigen.

Das Neue Schauspielhaus, das
wahrscheinlich auf den Namen
'Theater am Rollendorfsplatz' um-
getauft werden wird, soll im Innern
umgestaltet werden. Direktor Charlé
hat den münchener Professor Ferdin-
and Goetz gewonnen, nach dessen
Plänen die Umgestaltung vorgenom-
men werden wird. Die Eröffnung
des Hauses wird nun davon abhän-
gen, wie Professor Goetz mit den
Arbeiten fertig wird.

Vereine

Der Verein 'Versuchsbühne' ver-
anstaltet in der bevorstehenden
Spielzeit unter der künstlerischen
Leitung von Direktor Licho vier
Uraufführungen. Die Vorstellungen
finden wochentags, abends acht Uhr,
im Neuen Volkstheater statt. Zur
Aufführung gelangen: 'Walter
Volk' von A. Fedorow; 'Die
Schwester' von A. Herk; 'Flieger'
von H. W. Fischer; 'Korallenfett-
lein' von J. Dülberg. Anmeldung
zur Mitgliedschaft, die zum Besuch
der vier Vorstellungen berechtigt,
sind an den Geschäftsführer Heinrich
Nest, Köpenicker Straße 68, zu
richten. Der Jahresbeitrag beträgt
zehn Mark.

Personalia

Auszeichnungen

Geheimrat Max Grube erhielt
vom Fürsten von Schwarzburg den
neugestifteten Orden für Kunst und
Wissenschaft am Komthurbande.

Der Leiter der berliner Abteilung
des Musik- und Bühnenverlags
Ahn & Simrock, Regierungsrat a.
D. Chrzeszinski, hat vom Herzog
von Meiningen das Ritterkreuz
erster Klasse des ernestinischen Haus-
ordens erhalten.

Engagements

Berlin (Friedr.-Wilhelmstädtisches
Schspth.): Helene Gorell vom Ope-
rettenth. Wiesbaden 1912/13.

(Montis Operettentheater.):
Ludwig v. d. Bruch.

(Opernh.): Emmi Leisner
(Altistin) 1913/18.

Charlottenburg (Deutsch. Opernh.):
Isa Berger-Rilba vom casseler
Hofth.

Chemnitz (Vereinigte Stadtth.):
Wilhelm Eichra von den Vereinig-
ten Stadttheatern Breslau.

Cöln a. Rh. (Deutsches Theater
u. Metropolth.): Isenta Cabaret
1912/13.

Crefeld (Stadtth.): Richard Zin-
burg von Gießen 1912/14.

Czernowitz (Stadtth.): Otto Sol-
tan (Jugendl. Held und Liebhaber).

Dresden (Centralth.): Franz Ho-
razek vom Reichshallenth. Erfurt
1912/13.

Frankfurt a. M. (Intimes Th.):
Migi Kögler, Sascha Schneider
1912/13.

(Neues Th.):
Philipp Spohn 1912/15.

Graudenz (Stadtth.): Gretel
Wulff vom Tivoli-Th. Stade
1912/13.

Kiel (Vereinigte Stadtth.): Her-
bert Gerdes vom Neuen Schau-
spielhaus Königsberg, Willi Walzer
vom Centralth. Magdeburg.

Leipzig (Battenberg-Th.): August
Schlüter vom Neuen Th. Hamburg.

Libau i. Rußl. (Stadtth.): Paul
Isenfeld vom Tivolith. Dessau
1912/13.

Liegnitz (Stadtth.): Walter Wolff-
gram vom Stadtth. Göttingen
1912/13.

Milwaukee (Pabst-Th.): Hans
Marlow vom Central-Th. Dresden.

München (Hofth.): Karl Rudow
vom Stadtth. Nürnberg.

(Schspth.): Reinhold
Bauer vom Schspth. Stuttgart
1912/17.

Münster i. W. (Stadtth.): Georg
Winter vom Stadtth. Flensburg
1912/13; Otto Friede vom Schspth.
Frankfurt a. M.; Richard Lütt-
johann 1912/13.

New York (Irving-Place): Anna
Führing.

Oppeln (Stadtth.): Curt Har-
bordt 1912/13.

St. Petersburg (Deutsches Th.):

Elfriede Haase 1912/13, Friedrich H. D. Heilmann vom Stadtth. Schweidnitz, Jutta von Matuszkiewicz von Rattowitz, Rudolf Lenzfeld vom Kurjaalth. Muskau.

Thorn (Stadtth.): Helene Deter-Pauli 1912/13.

Ulm a. d. D. (Stadtth.): Paul Teschel von Bad Helmstedt 1912/13.

Wiesbaden (Hofth.): Erik van Horst (Heldenbariton) von Halle.

Nachrichten

Das münchener Lustspielhaus wird künftig 'Münchener Kammerspiele' heißen.

Das Residenztheater von Hannover wird in der neuen Spielzeit nur Gastspielen dienen, also kein eigenes Ensemble erhalten.

Zwischen Direktor Juppä vom Berliner Apollotheater und dem wiener Operettenverlag Karcza & Wallner schweben Verhandlungen, die darauf hinzielen, das Apollotheater zum ersten Mai 1913 in eine Operettenbühne zu verwandeln. Das Apollotheater würde dann vier Wochen früher geschlossen und renoviert werden.

Direktor Illing vom stettiner Stadttheater erhielt in der letzten Stadtverordnetenversammlung die Genehmigung, daß von ihm zunächst auf ein Jahr gepachtete Bellevue-theater auf ein weiteres Jahr neben der städtischen Bühne zu führen.

Der Plan, für Hamburg ein zweites Opernhaus zu schaffen, kommt seiner Verwirklichung näher. Der Stadttheatergesellschaft ist von einer Reihe von Herren der Vor-schlag unterbreitet worden, in Verbindung mit ihr ein zweites Opern-

unternehmen ins Leben zu rufen. Dieses kleine Opernhaus soll in Verbindung mit dem Stammunternehmen bleiben. Dadurch wird die Möglichkeit gegeben sein, im großen Hause billige Volksvorstellungen zu veranstalten. Zur Durchführung des Projektes hat sich bereits ein Ausschuß konstituiert, ein Platz ist in Aussicht genommen und Pläne sind fertiggestellt.

Die Presse

Eröffnungsvorstellung des Romödienhauses.

Lozalanzeiger: Eine Vorstellung, die der zukünftigen Bestimmung dieser Bühne recht erfreuliche Aus-sichten stellt.

Bossische Zeitung: Es wäre vor-eilig, aus dem Eröffnungsabend, der einen äußerlich freundlichen Verlauf nahm und einen überwiegend gün-stigen Eindruck machte, ein Pro-gramm herauslesen oder gar die Zukunft des neuen Unternehmens prophezeien zu wollen.

Morgenpost: Der Erfolg dieser Vorstellung war kein stürmischer, sondern höchstens ein sanft tempe-rierter. Aber man könnte sich nach ihrem Verlauf doch vorstellen, daß das Unternehmen eine eigene Phy-siognomie annimmt und dem 'Ver-gnügen der Einwohner' dienen wird.

Börsencourier: „Geh's gut, dann loben wir's“, sagt einmal einer der Dreher'schen Helben — das mag in der Geburtstagsstimmung auch das Motto der Kritik sein.

Tageblatt: Vorläufig ist das Romödienhaus doch noch weiter vom Lessingtheater und vom Deutschen entfernt, als es auf dem Pharus-plane den Anschein hat.

Von heute an sind alle für

Verlag, Redaktion und Expedition der 'Schaubühne' bestimmten Sendungen zu richten nach:

Charlottenburg, Dernburgstraße 25.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag von Erich Reih, Berlin W 62. Druck: Gehring & Reimers G.m.b.H., Berlin SW

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

3. Oktober 1912

Nummer 40

Berlin 1912 / von Herbert Ihering

Wer Provinztheater kennt, muß noch immer in begeisterten Worten von Berlin reden. Aber es gab auch eine Zeit, wo man, ohne nach unten zu sehen, in Berlin das Gefühl des Gipfels hatte. Diese Zeit ist vorbei. So sehr die Quantität der Darbietungen gestiegen ist, so sehr ist die Qualität gesunken. Versuche, Lärm, Zusammenbrüche, neue Versuche! Sensationen, Willensanstressungen, plötzliches Erschlaffen! Der chaotische Wirbel berauscht! Man springt, taumelt — und fällt. Man rennt, daß die Zunge aus dem Halse hängt. Man hält feuchend ein und rast wieder los. Man schlägt zu, tobt, wütet. Aber wo ist der Gegner? Wo ist das Ziel?

Der Gegner ist das Publikum. Ihm an die Kehle zu springen, es niederzuschlagen, es zu verblüffen, es zu bühnieren, turnt man sich Seele und Eingeweide aus dem Leibe. Man ringt mit dem Publikum und schleppt es in seine Käfige. Man umstellt es mit Erschütterungen, man umgarnt es mit Maskenscherzen, man knebelt es mit Schicksalen. Sieger ist, wer es am engsten umschnürt, wer ihm die Gurgel eindrückt. Aber einen künstlerischen Gegner hat man nicht. Die Richtungen haben sich ausgelebt. Ein Ziel ist nicht da. Der Zufall wirft den Erfolg hoch. Sofort stürzen die andern hin und machen ihn nach. Die Kopie ist wertlos, aber sie entwertet auch das Original. Neuer Zufall, neuer Erfolg. Neue Kopie, neues Ende. Schließlich bewegt man sich nur noch der Bewegung wegen. Man rennt, um zu rennen. Man kämpft, um zu kämpfen. Die Welt soll sagen: man läuft, also kommt man vorwärts; man schlägt sich, also muß eine Krone da sein, für die man blutet. Aber dieses Rennen nach links, nach rechts, querfeldein und im Kreise, dieses blinde Wüten und Schlagen ins Leere kann nur zu einer völligen Erschöpfung der Kräfte führen. Dieses planlose Durcheinandertaumeln kann

nur mit einem furchtbaren Zusammenstoß und tödlichem Knochenbruch enden. Wo Fahne und Feldherr fehlt, ist die Schlacht vergeblich. Wo kein Antrieb da ist, stirbt die Bewegung an sich selbst. Und das Berliner Theaterleben bewegt sich nur noch aus sich. Es ist eine Maschine ohne Triebbänder. Sie dreht sich mit gewaltigem Surren. Sie will ein Perpetuum mobile sein, das es nicht gibt.

Die Verwirrung ist so groß, daß die zahlreichen neuen Theater, von denen man eine Regeneration zu fordern hätte, alte Theater geblieben sind: unpersönliche Konkurrenzinstitute, auf keine Eigenart, keinen Willen festzulegen. Das Komödienhaus ist der Gipfel. Es will ein weltstädtisches Gesellschaftstheater sein und beginnt mit einem ranzigen Kleinstadttschmarren! Unklarheit, Unsicherheit überall! Wo ist das Auge, das den Weg sieht? Wo ist die Faust, die die Herrschaft an sich reißt? Denn es gibt trotz allem einen Weg, der begangen, eine Herrschaft, die erobert werden kann.

Man wagt mannigfache Experimente und läßt sich seine Wagnisse etwas kosten; aber es sind Experimente, die in sich selbst das Ende tragen. Wenn man tastet und sucht, sollte man sich an solche Dichter verschwenden, die wenigstens den Willen einer Richtung, eines Weges verraten. Ich weiß, daß Paul Ernst zu arm ist, um das Drama mit einer neuen Form zu bereichern. Aber ebenso weiß ich, daß er in dieser Konfusion eine Notwendigkeit ist, ein Durchgang, eine Möglichkeit, sich zu einem strengern Darstellungsstil zu erziehen. Und in Berlin, in dem jeder verschwommene Dunst auf die Bühne gelassen wird, sollte sich endlich ein Theater finden, daß sich vor seiner bewußten Stargheit auf härtere Linien besänne. Und wäre es nicht sehr wohl möglich, die kantige Steifheit dieser Dramen, ihren konstruierten Parallelismus in großflächige Monumentalität, in großzügigen Gebärdenrhythmus aufzulösen? Also ihren Stil zu wahren, ohne ihm slavisch zu unterliegen? Warum hat man Ferdinand Hübner nicht für szenische Probleme interessiert? Warum ihm nicht Paul Ernsts „Brunhild“ übertragen? Wie das Gelingen ist, kann niemand sagen; aber es wäre mit eins eine neue Dramenform, ein neuer Darstellungsstil, ein neuer Dekorationsstil erprobt. Eine Entscheidung muß über den Neuklassizismus herbeigeführt werden, eine Entscheidung von seiten des Theaters. Das wünschen wir von einer neuen Bühne.

Aber wir wünschen mehr. Berlin ist stolz auf seinen Ibsen-kultus, und Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer sind so gut wie ungespielt. Hier liegt eine Ehrenpflicht für Reinhardt, der nur zu wollen braucht, um das Deutsche Theater wieder zu einer

neuen Bühne zu machen. Man hat personenreiche, mühselige Stücke von Kuederer, Bollmoeller, Sternheim gespielt, sie verschwanden nach zwei Aufführungen, aber niemand hat an Absen gedacht. Welch ein Brand wäre Ranßler gewesen, Welch ein Peer Gynt, wenn man ihn aus dem Norwegischen löslöst, Welch ein Julian könnte Moissi sein!

Ferner: Wo bleiben die großen Dramen Strindbergs? Wo ist der Versuch, sie mit neuen schauspielerischen und szenischen Mitteln zu gestalten? Gerade in der modernen Malerei finden sich verwandte Talente. Man müßte Strindberg, Wassermann und Kokoscha zusammenbringen, und ein neuer phantastischer Realismus, eine spukhafte, umschnürende Wirklichkeit entstünde. Und welche unerhörten Bühnenwerte könnte ein theatralisches Genie aus kosmischen Dramen wie Elise Wasterschülers „Wupper“, wie Claudels „Tausch“ und „Mittagswende“ schaffen! An den revolutionären Raum- und Luftproblemen dieser Tragödien würde sich die Phantasie Reinhardts mehr befruchten, als an den ewigen Massenszenen, die sie schließlich steril machen müssen.

Solange ein neuer Mann fehlt, solange den Jungen, die vorwärts wollen, der Weg versperrt ist, solange kommt man von selbst auf Reinhardt zurück. Genie verpflichtet, und vor sich selbst hat Reinhardt die Verantwortung, dem Drama der Gegenwart das zu werden, was er dem der Vergangenheit war und ist. Gerade unter den Jungen, die ihm hulbigten, regt sich Unzufriedenheit und Latenlust. Man ist an allen Theatern des Alten müde. Man will neuen Stil und neues Ensemble. Man will stetige Förderung von Talenten wie der Dietrich, der Thimig, der Ritscher, in denen die reichsten Möglichkeiten liegen. Man will eine Ergänzung des Männerensembles nach jeder Seite hin. Weiß man nicht, wie viele Talente in Berlin ohne Engagement oder ohne Beschäftigung herumlaufen, wie viele in der Provinz verstreut sind, die man nur zu sammeln brauchte, um ein neues Ensemble zu haben? Das wollen wir: ein neues Theater, mit neuem Repertoire, neuem Ensemble und neuem Stil. Ein Theater mit bewußter Arbeit, bewußtem Willen, bewußtem Ziel. Ein Theater mit Charakter, Temperament und Leidenschaft, nicht nur mit Hitze, Anregungen und Programmen.

Aber diese Wünsche müssen Utopien bleiben, solange in der Tagespresse die alten und mittlern Herren gebieten. Man sagt, die berliner Kritik sei zu scharf. In Wahrheit ist sie zu schläfrig und phlegmatisch. Sie hat keinen Furor des Lobes und keinen Furor des Tadelns. Sie ist gleichgültig und betulich. Und wenn sie zu leidenschaftlicher Teilnahme sich aufrüttelt, ist es der

Gegenstand nicht wert. Man sollte nicht glauben, daß es noch Schwachköpfe gibt, die das Königl. Schauspielhaus loben, die Dreher und Fulda noch ernst nehmen. Von dieser Kritik gehen keine Energien aus. Sie lahmt nörgelnd hinter der Entwicklung her und ist noch nicht einmal bis zu Reinhardt gekommen. Wir aber wollen weiter und der Entwicklung vorangehen. Wir wollen uns nicht bei Gewordenem beruhigen. Wir wollen vorwärts peitschen und Richtung geben. Aber nicht eher hat man das Recht, Theaterdirektoren zu attackieren, bevor man nicht selbst den Willen zum Fortschritt beweist. Und nicht eher werden sich die Berliner Theater erneuern, bevor sich nicht die Kritik erneuert. Die Kritik von heute entmutigt, statt zu ermutigen. Die Verworrenheit des Berliner Theaterlebens ist die Stagnation der Berliner Kritik.

Rembrandt - Homer / von Julius Bab

Vor dem Bilde im Haag

Singt er? Er singt! Ja, singen wir. Das Dunkel
 schlug mit so schwarzer Faust auf unsern Tisch,
 warf in die Winkel so verschwenderisch
 der schweren Schatten spukendes Gemunkel — —
 Singt er wie Kinderangst ein flau Gemisch
 von Trost und Bittern.

Rein! denn aus den Räumen,
 die namenlose Finsternis erfüllt,
 taucht dämmernd ein Gesicht, das überquillt
 vom Licht, darin nicht Hoffen, Fürchten, Träumen
 noch eins von jenen hundert Leiden gilt,
 darin wir atmen:

Ja, denn diese Helle
 nimmt nicht von Sonnen und Gestirnen Lehn,
 sie scheint aus sich, sie ist der Seele Wehn
 und will zu der geheimnisvollen Stelle
 in der lebendigen Brust der Dinge gehn.

Hier schlägt das Herz; die Farben schweigen hier:
 Nur Aufklang — Abklang, Maß von großen Taktten,
 nur Hell und Dunkel, die sich zeugend packten,
 nur ew'gen Umschwingungs schaffend heil'ge Gier.
 Frei strömt der Stoff in goldnen Katarakten;
 auf seiner Schulter wie ein Bandalier
 erglänzt das Licht. Er singt. Ja, singen wir!

Narrentanz

Wenn die russische Revolution sogar für den russischen Staatsbeamten ein gutes Geschäft geworden ist — warum soll Herr Leo Birinski Geld verlieren, indem er sie unausgebeutet läßt? Wenigstens gibt er jetzt zu, wer er ist. Vor zwei Jahren kam er noch als Erlöser. Schrieb eine Tragödie, polemisierte, wo mir recht ist, gegen den Begriff der „Menschheit“, nannte ihn und sein Werk einen „Moloch“ und mußte ziemlich unanständig abgelehnt werden, weil er Schiller und Andrejew, die Zeitung mit der Kulisse, die Tirade mit dem Analleffekt verknüpft hatte. Eine unjunge Theaterhaut von einer Gerissenheit der Absichten und einem Mangel an Handgelenk, daß der landesübliche Irrtum fast unvermeidlich war. Bei uns gilt gar zu leicht, wer keine Arme hat, für einen Kasael. Ich nannte Herrn Birinski damals einen Pfuscher und war überzeugt, daß er schwerer ein Kasael werden als Arme bekommen würde. Mit diesen hat er jetzt seinen „Narrentanz“ hingehauen. Ein Stück fürs Lustspielhaus und die Provinz, einen Buntdruck, eine mächtig geräuschvolle Angelegenheit, eine faustdicke Satire, die sich wunder wie fein vorfindet, weil sie nicht einseitig lastet. Für so unoriginell muß man nämlich Birinski nicht halten, daß er sich damit begnügte, den russischen Machthabern zum dreitausendsten Male die Maske, ha, vom Antlitz zu reißen: er entdeckt und verrät auch, daß die Revolutionäre wortberauschte Strohköpfe sind. Die Komik der einen Hälfte ist von Gogol seit so langer Zeit und so vollständig erschöpft, daß auf jedem neuen Versuch die literarische Todesstrafe stehen müßte. Die Komik der andern Hälfte soll darin liegen, daß die Revolutionäre über die Freiheit debattieren und verzweifeln sind, wenn auf den Polizeigouverneur geschossen wird (weil sie das in ihren heimlichen Vorarbeiten zur großen Umschauung der Welt stört). Ja, so ulkig-widerspruchsvolle Situationen erzeugt das Leben. Das wird der Philosoph in einem Epigramm belächeln, der Dramatiker in einem Akt belachen und Birinski in vier Akten begrinsen. Zum Schluß werden sämtliche Revoluzer, der Gouverneur und der Einfachheit halber auch gleich sein Nachfolger ins Gefängnis gesteckt, der Hauptgauner aber zum Gouverneur ernannt. An dem Radikalismus, dem Pamphletistenelan, der Originalität, der Komödientollheit dieses vierten Aktes scheint Herr Birinski seine helle Freude gehabt zu haben. Er reibt sich die Hände in seinem Enthüllerglück, und

seine Augenlein funkeln selig, weil sie so viel durchschaut haben. Er ist genügsam. Er weiß nicht, daß Show heißen muß, wer so wenig mehr ernst nehmen will wie er; und daß das Recht zu diesem himmlischen Nihilismus nur der hat, dem einmal alles höllisch ernst gewesen ist. Herr Birinski aber hat sich sicher nie geplagt. Dafür ist ein untrügliches Zeichen, daß einem, gelinde gesagt, ganz flau zu Mute wird, so oft er sich darauf besinnt, was der Komödiendichter von altersher im Wappen zu führen verpflichtet ist. Seine menschlichen Töne sind steinweichend. Soweit sich in diesen vier Akten Talent zeigt, ist es ein Talent zum Verbsten, zum durchaus vulgären Schwanz, der freilich nicht so ungeschickt gebaut sein dürfte. Denn neben allen andern Fehlern hat das Stück auch den, daß der erste Akt der beste, der letzte der schlechteste ist. Hier hat der berechnete Birinski nicht bemerkt, daß für das monotone Gezupfe auf der einen Seite der Ironie allenfalls eins hätte entschädigen können: die Befolgung der alten Theaterregel, daß Personen, die im Laufe des Abends dem Publikum sympathisch geworden sind, straffrei ausgehen, ja, daß sie triumphieren müssen. Dieser bald pffiffige, bald dummdreiste dicke Gouverneur hatte sich durch die Unschuld seiner Verderbtheit tatsächlich beliebt gemacht. Als er seiner Würde entkleidet und gar zu Gefängnis verurteilt wurde, hatte Herr Birinski das Lessingtheater darum gebracht, als Lohn für diese unrühmliche Konzession an einen plebejischen Geschmack wenigstens ein paar Duzend volle Häuser zu sehen. Die Darstellung wird nichts retten. Sie ist nicht untroubiniert genug, um dem Stück irgend einen Effekt schuldig zu bleiben; aber sie ist auch nicht reizvoll genug, um für sich allein. . . . Ach, man war nach diesen ersten vier Wochen des Spieljahrs bereits zur Schwer-
 mut geneigt, als Reinhardt sich wieder einmal auf sich selbst besann. Herrlich ist seine Aufführung von Strindbergs herrlichem „Totentanz“, den eine Theaterstadt wie Berlin zwölf lange Jahre nicht beachtet hat. Aber Verlags- und Druckereiwchsel mit ihren hundert zeit- und kraustraubenden technischen Schwierigkeiten verbieten mir, schon heute von diesem Abend zu reden. Denn was hätte Anspruch auf die unzersplitterte Hingabe des Betrachters und Schilderers, wenn nicht Kunstleistungen dieses Ranges! Sie gehen in die Theatergeschichte über, vor der acht Tage ein Sekundenteilchen sind.

Das Charlottenburger Opernhaus / von Robert Breuer

Nachdem Oscar Kaufmanns schöne Entwürfe für ein Opernhaus am Kurfürstendamm seltsamen, aber durchsichtigen Schachzügen zum Opfer gefallen, war es doppelt notwendig, daß Groß-Berlin ein halbwegs würdiges, für möglichst viel Zuhörer berechnetes Haus der dramatischen Musik bekam. Damit endlich einmal die groteske Jagd nach den Einlaßkarten zu der Oper des Königs aufhöre. Damit endlich einmal auch der gewöhnliche Bürger im Parkett und ersten Rang sitzen könne, und der zweite und dritte Rang gar der Masse zugänglich werde. Es war eine Volksoper gewollt: das Haus, wie es heute — wenn auch noch längst nicht fertig, so doch in der Gesamtdisposition übersehbar — vor uns steht, hat sehr bewußt diese soziale Aufgabe zu lösen versucht. Anfangs, als man hörte, daß Seeling, der Charlottenburger Stadtbaurat, das Opernhaus der Bismarckstraße bauen solle, war man beunruhigt; man dachte an seine letzten Theater von Freiburg und Kiel und sah schon mit leisem Grauen alle Schwülste des Barocks entfaltet. Das ist uns nun erspart geblieben. Seeling hat völlig seine dekorativen Neigungen zurückgedrängt, und dafür die ganze Erfahrung seiner durch Jahrzehnte gereiften Praxis als Theaterbauer gegeben. Und so, alle Künsteleien meidend, nur nach einem möglichst vollkommenen Grundriß, nach bequemer, für Massenbesuch vorgesehener Raumgestaltung strebend, schuf Seeling, vielleicht zum ersten Mal, einen Bau, den man als ein Werk der Architektur zu empfinden vermag. Dadurch, daß er sich restlos der Aufgabe hingab, gelang es ihm, die Größe der Abmessungen der formalen Großheit entgegen zu steigern. Dazu war ihm freilich ein trefflicher Helfer zur Seite gestellt worden: der Etat Charlottenburgs hatte für das Haus, das zweitausenddreihundert Personen fassen soll, nur drei Millionen ausgesetzt.

Die Fassade läßt sich noch nicht beurteilen; aber deutlich ist bereits, daß es glücklich war, dem Haus, das eigentlich in der Straßenwand steht, einen Freiplatz zu schaffen. Seeling ließ einen Teil des Blocks unbebaut bis auf einen schmalen Trakt, rechtwinklig zum Hauptgebäude, parallel zur Bismarckstraße, aber weit zurückgesetzt. So wurde die baupolizeiliche Vorschrift der dreiseitigen Zugänglichkeit zu einer annehmbaren, städtebaulichen Lösung genutzt.

Entscheidend aber ist erst die Ausgestaltung der einzelnen Zonen und des Zuschauerhauses. Es gibt nichts Ähnliches in Berlin. Endlich einmal Platz, ganz gemeinen Platz. Die Ein-

gangshalle im Erdgeschoß ist fünfundvierzig Meter lang und zehn Meter breit. Alle andern Umgänge, Treppen, Garderoben, bekamen solcher Großzügigkeit verwandte Maße. Unter dem Parkett wurde ein großer Wandelraum geschaffen. Vom ersten und zweiten Rang kann man auf eine breite, nach dem Freiplatz gelegene Terrasse treten; darüber, im dritten Rang, ist der gleiche Vorbau zu einer Art Dachgarten ausgestaltet worden. Das soll den Besuchern ermöglichen, während der Zwischenakte von milden Abenden zu profitieren; das wird aber auch im Falle der Gefahr eine leichtere Rettung ins Freie gewähren. Was die Feuer-sicherheit betrifft, so hat Seeling auch sonst große Umsicht gezeigt. Um bei einem Bühnenbrand den Expansionsgasen raschen Abzug zu schaffen, wurden zahlreiche Lüftungen an der Unterseite des Schnürbodens angebracht. Dadurch soll verhindert werden, daß die über der Vorhangöffnung hängende Schürze (die außerdem selbstverständlich schwer versteift wurde) nach dem üblen Beispiel des Theaters des Westens in den Zuschauerraum gedrückt werde. Sehr interessant ist die Anbringung zweier großer Luftklappen in dem breiten, nicht mit Plätzen besetzten Proszenium. Diese Klappen steigen vom ersten Rang gegen die Decke und dürften, in Betrieb gesetzt, die Luft in breiter Gasse durch das Haus jagen lassen. (Vorausgesetzt, daß sie nicht etwa — verheufelte Unge-wißheit solcher Experimente! — die Flammen anfugen und an-fachen.) Von der Decke des Zuschauerraums wird temperierte Luft, erhitzt oder gekühlt, eingedrückt. Der Zuschauerraum wird also stets gegen die Umgänge Ueberdruck haben, wodurch, wenig-stens theoretisch, Zugluft vermieden sein mußte.

Seine Form bekam der Zuschauerraum durch die Größe des Parketts bestimmt; dreizehnhundert Personen sind hier unterge-bracht. Die Ränge haben nur je sechs Reihen; von denen immer drei so weit vorgezogen sind, daß sie freien Blick bis zur Höhe des Hauses genießen können. Dadurch wurde die unangenehme Engbrüstigkeit des Rangtheaters sehr gemildert und beinahe der freie Atem des reinen Amphitheaters erreicht. Dadurch wurde auch vermieden, daß, wie etwa bei Bieberfelds Bau, auch bei einigen andern der jüngsten berliner Theater, der Zuschauer-raum sich in einen Schacht, in eine bedrohende Röhre verwandelt. Was Seeling schuf, ist wirklich ein Raum, ein ausladendes Um-fangen. So, wie wir ihn jetzt sehen, ganz Konstruktion und Not-wendigkeit, wirkt er einen beinahe monumentalen Rhythmus. Leider lauert ihm eine Gefahr. Seeling will ihn stark polychrom behandeln. Wenn das nur gut ausgeht!

Das Mirakel / von Alfred Polgar

Das Mirakel: zwei Akte und ein Zwischenspiel von Karl Vollmoeller, Musik von Engelbert Humperdinck, dekorative Ausstattung von Regierungsbaumeister Dernburg, Kostüme nach Entwürfen Heinrich Lefflers, Regie Max Reinhardt. Zum ersten Mal (auf dem Kontinent) dargestellt in der Rotunde zu Wien, mit unendlichem Aufwand an Arbeit, Geld, Schweiß, Mühe und Material, unter Mitwirkung von zirka zweitausend Menschen, etwa zweihundertundfünfzig Musikinstrumenten, sechzig Scheinwerfern, mehreren dumpfen und hellen Kirchenglocken, vier Pferden und acht Nebenregisseuren. Von der kunstreichen technischen Organisation des Unternehmens, von dem riesenhaften Komplex an Hilfsmitteln, Sicherungen, optischen und phonetischen Apparaten, der hier notwendig war, um dem Geist des Regisseurs die Ueberwindung der Materie zu ermöglichen, verlautet Wunderbares. Das Regiebuch des Mirakels darf man sich im Stil eines Feldzugsplans abgefaßt denken. Keine fein nuancierten Regie-Tupferchen, wie: („...biegt eine moquante Falte in seinen rechten Nasenflügel“), sondern etwa so: („...Hundert Mann rallieren sich beim Westportal, indes tausend Mann mit Weibern, Kindern, Bagage und der gesamten Kavallerie in Gewaltmärschen nach Norden abziehen, um beim ersten Trompetenstoß zu einem Frontalsturm auf die Bühne bereit zu sein.“) Reinhardt hat ja etwas von Napoleon. Er wurde aus kleinen Anfängen sehr groß, er begeistert die Massen wie die stolzen Einzelnen, er ist glatt rasiert, Künstler und Dichter feiern ihn, Könige besuchen sein Haus und sagen ihm wahrscheinlich Wetter, er erobert eine Nation nach der andern, sein Ehrgeiz umspannt die Welt, eine Schar tapferer Marschälle (ein Held unter ihnen) schlägt seine Schlachten, und über kurz oder lang wird ein Kongreß der Theaterdirektoren Reinhardts Ausrottung beschließen, worauf er nach Wien oder irgend einer andern weit abgelegenen unfreundlichen Insel deportiert werden dürfte, als deren Gouverneur das rachsüchtige Europa Herrn Rarczag bestellen wird. Fällt die Wahl auf Wien, so wird der Gefangene jeden Montag zu einer Klassikervorstellung ins Deutsche Volkstheater geführt.

Was aber das Mirakel anlangt, so setzt sich der Totaleindruck des ersten Hörens und Sehens aus folgenden Elementen zusammen: Einfalt und Monstrosität; Erschütterung des Nervensystems und lauwarme Waschungen der Psyche; katholische Frömmigkeit multipliziert mit andersgläubigem Raffinement; ein dürftigstes Quentchen geistiger und ein gigantisches Uebermaß

sinnlicher Reizungen; feuchteste Gedanken-Äste und geistiges Theater. Die Massenszenen wirken stark. Mit ihrer dramatischen Plötzlichkeit, mit ihrem Brand und Lärm erzeugen sie jene würzige Beunruhigung, die frei wird, wenn Erschrecken sich mit Neugier paart. Manchmal, zum Beispiel in der Szene vor dem Tribunal, in der eine dunkle, amorphe Masse Volkes den Raum zwischen Bühnengerüst und Zuschauertribüne tobend füllt, ist es wie im Panorama, wo man die Grenze nicht merkt, an der die plastische Wirklichkeit in gemalte Leinwand übergeht. So weiß man in der erwähnten Mirakel-Szene auch nicht genau: Ist es noch ein Landsknecht oder schon ein Billeteur? Hier beeinträchtigte der innige Kontakt zwischen Zuschauern und Spielern die Wirkung. Dem Grauen ward ein gemütlicher Dämpfer aufgesetzt und der Schrecken löste sich in Spaß (wogu auch speziell bei uns, in der genußfrohen Kaiserstadt an der Donau, der Umstand beigetragen haben mag, daß die Rufe: „Heze!“ und „Schinken-jemmeln?“ friedevoll konfluieren).

Die Soloszenen behaupten sich schwer gegen den erbarmungslosen, alles Zartere, alles Piano (im akustischen wie im übertragenen Sinn) verschlingenden Raum. Ganz gefährlich sind die paar Musikpausen, zum Beispiel in der Szene: König-Konne, in der nur ein dumpfer Paukenwirbel, wie eine kahle Ton-Planke, den Bühnenvorgang musikalisch umfriedet und seinen Absturz ins Nichts hindert. Die Menschen auf der Szene scheinen da — von der Musik verlassen, zwei arme Hascherl ganz allein gegen neuntausend Zuschauer und einige zehntausend Kubikmeter Luft! — in einer fast burlesken Einsamkeit; rührend ohnmächtige Opfer im weitaufgerissenen Riesenrachen des Raumes.

Die dichterischen Werte des Mirakels (Vollmoeller) sind von so bescheidener Größe, daß sie bei einem Versuch, das künstlerische Resultat des Abends zu errechnen, leicht, gut und bequem vernachlässigt werden dürfen. Professor Heinrich Lefflers Kostüme beschäftigen und befriedigen das Auge, ohne ihm durch irgendwas besonders Schönes, Kühnes, Feines, Apartes Freude oder Ueberraschung zu bereiten. Humperdincks Musik mögen Fachmänner einschätzen. Dem Laien schien es, als ob sie recht kräftig von der mythischen Pracht des Rheingolds durchstrahlt würde, oft im Banne des Karfreitagszaubers läge und auch mit den unsubstantiellen, wie aus kühlen Lichtfäden gesponnenen Akkorden der „Seligen Nede“ einigen Klang-Staat mache. Charmant der lodende Walzer des Spielmanns, die freundlichen Ländler im ersten Bild und ganz besonders die Weihnachtslieder der Kinder zum Beschluß.

Des Regisseurs Arbeit am Mirakel ist in vielem bewunderungswürdig. Das Aufrollen, Durcheinanderschütteln und kompakte Zusammenschließen großer Menschenmassen, ihre Verschmelzung zur Einheit, zu einem Individuum gewissermaßen, ihre Auflösung in einen Chor vielfach abgestimmter Leidenschaften, Instinkte, Begierden — das ist Reinhardt auch im Mirakel sehr schön geglückt. Wie die menschliche Stimme nicht nur als Medium der Sprache, sondern auch als rein musikalisches Instrument gebraucht werden kann, so nützt Reinhardt sein Statistenheer bald als ein beseeltes Wesen (das sich artifiziert äußert, irgendwie ideell am Bühnengeschehen beteiligt ist), bald als schlechtweg Materielles, als gefährliches Element, als Naturkraft wie Sturm, Feuer, Flut. Es dient ihm auch zum großartig-pompösen Puz: als lebendiger, in vielen kunstvollen Falten herabfließender, purpurner oder dunkler Mantel für den festlich oder furchtbar einhererschreitenden Genius der dramatischen Minute.

Von dieser geistvollen Verwendung der Menschenmassen als plastisches Regiematerial abgesehen, weiß ich der Mirake-Ingenieurung nicht viel nachzurühmen. Besonders wenn man mit Reinhardt-Maßen mißt. Er geht hier nirgends über bereits Geleistetes hinaus. Freilich ist schon der dichterische Grundeinfall, eine Legende, deren geistiges und aesthetisches Klima mit dem Wort: Dorf bestimmt ist, zum pompösen Schaustück hypertrophieren zu lassen, ein stilistischer Irrtum, der alles verderben muß. Die stille und rührende Magie der dienenden Gottesmutter wird hier zur Zauberproduktion allergrößten Stils, die fromme Einfalt der Legende erscheint als bössartig verschwollene und verfettete Simplizität. Trotzdem wäre auch das, auch dieses Gastmahl des Trimalchio am Tisch des Herrn, zu erdulden, wenn es zur Entbindung irgendwelcher geistigen Reize Anlaß gegeben hätte. Von ihnen aber spüreest du keinen Hauch. Die weltlichen Abenteuer der Nonne sind von einer Armseligkeit der Erfindung und des Wizes, die den Regisseur nötigt, Elfentänze, drolligen Schneeballenspuß und dergleichen Ballet-Würze hinzuzutun. Einen Spielmann auf die Bühne zu bringen, der eigentlich der Tod oder der Satan ist, mit seiner Geige zur Sünde lockt . . . und sich bei Ausgestaltung dieser Figur jeder Neuheit oder Originalität zu enthalten, dazu gehörte wohl auch eine ziemliche Courage des Dichters. Hier half Reinhardt, indem er Herrn Matran die Rolle überließ, einem famosen Schauspieler und famosern Springer, bezwingend durch sein Tempo, um alle Längs- und Querachsen des Körpers fabelhaft beweglich und mit überzeugender Beredsamkeit der Beine begabt. Gespenstisch war Herr Matran

war nicht; aber es hatte doch was Grotesk-Unheimliches, wenn er, im blauen Licht, wie ein gedopter Riesenfrosch grimmig und vergnügt über die Bühne hüpfte.

Ronne Regildis: Fräulein Sari Fedaf. Ihr Spiel war leicht und anmutig im frohen Augenblick, ergreifend im Ausdruck der Herzensnot und in der Szene mit dem toten Kind voll wirksamster stummer tragischer Akzente. Sie füllte mit der Leidenschaft und dem Temperament ihrer Gebärdensprache die Szene. Das ist das Höchste, was der Solistin einer Notundenpantomime nachgerühmt werden kann. **Madonna:** Frau Maria Carmi, schön und hoheitsvoll, in jeder Bewegung groß und doch voll rührend-sanfter Grazie. Sie brachte das bewundernswerte Kunststück zuwege, unwirklich zu scheinen. Sie ging offenen Auges und schien das Auge nicht zu brauchen. Sie stand und neigte sich und legte die Krone ab und schlug den Mantel um die Schultern mit Gebärden, die in ihrer wächsernen Weichheit einzig schön waren. Sie spielte mit jeder Bewegung ein Menschenkind, das aus Gnade und Güte menschlich war, nicht es sein mußte. Der Anblick ihres edlen Gesichtes, von einem kaum merkbaren Lächeln gläsern überschimmert, gab den Zuschauern Stärke, die endlose, mit Farben und Musik reich bestückte Monotonie des Ritus zu ertragen. Rätselhaft, warum man für die Aura der Gottesmutter ein ordinäres Lila-Carmin gewählt hatte, von kolorierten Ansichtskarten und Films her übel bekannt.

Das Gefühl des Publikums schwankte zwischen Andacht und spottlustiger Langeweile (als äußersten Polen), um sich zum Ende doch in enthusiastischem Dank für Reinhardt zu entspannen. Und schließlich war es ja, trotz allen summarischen und listigen Einwänden, ein Abend abseits dem Gewöhnlichen; voll Illusion, Phantasterei, Erregung, mancherlei neuer Schönheit und neuem Neger.

Zum Fall Halm/von Max Epstein

In der drittlezten Nummer der Schaubühne habe ich mich ausführlich mit Alfred Halm beschäftigt. Ich habe versucht, gerade in der Zeit, wo er sehr verschieden beurteilt wird, einen gerechten Maßstab zu finden. Von fast allen Seiten ist mir auch zugestanden worden, daß das Material, das ich verwandte, durchaus zuverlässig und die Darstellung so objektiv wie möglich gehalten sei. Es ist jedoch tatsächlich ein bedauerliches Versehen vorgekommen. Es findet sich in dem Artikel ein Satz, worin es für „ungewöhnlich unsauber“ erklärt wird, daß Halm „seinen Mitgliedern Beteiligungssummen in der Höhe von insgesamt

drei- bis vierhunderttausend Mark abgenommen“ habe. Dieser von mir nicht verfaßte Satz ist durch einen Zufall in der Eile zum Druck gelangt*) und entspricht ganz und gar nicht meinen Anschauungen. Es ist mir wohl erzählt worden, daß Salm größere Beteiligungen von Mitgliedern in seinem Theater gehabt hat. Ich selbst aber konnte genaue Angaben aus eigener Wissenschaft nicht machen und wollte lediglich die Tatsache mitteilen, daß von solchen Mitteilungen gesprochen wird. Zu einer Kritik dieser Beteiligung hatte ich um so weniger Veranlassung, als ich kurz vorher über derartige Vorkommnisse meine Ansicht in einem hiesigen Montagblatt ausgesprochen habe und demnächst an andrer Stelle noch ausführlicher aussprechen werde. Ich konnte die Beteiligung von Mitgliedern schon deshalb nicht als unsauber bezeichnen, weil ich garnicht darüber unterrichtet bin, in welcher Weise die Verträge zustande gekommen sind. Wenn ich also auch diese schroffe und keineswegs beabsichtigte Ausdrucksweise in dem einen Punkt bedaure, so läßt ja wohl der übrige Inhalt des Aufsatzes keinen Zweifel darüber, daß ich nicht beabsichtige, Herrn Salm durch meine publizistische Tätigkeit zugrunde zu richten.

Trotzdem haben sich zwei Stimmen gefunden, die etwas derartiges in die Welt schreien, ohne irgendwelche genaue Kenntniß zu haben, und die über Salm hinausgehen wollen. Tatsache ist nämlich, und ich kann das durch Briefe und Erklärungen Salm's noch aus der letzten Zeit beweisen, daß Salm in mir stets seinen Freund gesehen hat. Er weiß besser als seine Verteidiger, daß ich seit Jahren ihn vor der Art seiner Direktionstätigkeit und besonders auch vor seinem Repertoire gewarnt habe. Ich bin nicht etwa durch seinen Schaden klug geworden, sondern habe seinen Zusammenbruch ununterbrochen prophezeit. Herr Salm weiß auch, daß gerade ich es bin, der ihm die Möglichkeit schaffen wollte und vielleicht auch schaffen wird, in der Zukunft eine anständige und seinen Fähigkeiten angemessene Existenz zu führen. Sein Nachfolger, Herr Direktor Charlé, wird meine dahingzielenden Schritte jederzeit bestätigen, und er wird auch erklären können, daß ich alles dies ohne jeden materiellen Vorteil für mich und ohne ein Mandat als Anwalt zu haben, getan habe. Diejenigen also, die das Gegenteil des wahren Sachverhalts in die Welt

*) Es wäre allzu spaßhaft und mühte meine sämtlichen Mitarbeiter mit Angst und Schrecken erfüllen, wenn wirklich ein Satz, den sie garnicht verfaßt haben, durch Zufall in der Eile zum Druck gelangen würde. Tatsächlich verhält es sich so: Als ich das Manuskript von Epstein's Artikel durchgesehen hatte, klingelte ich bei ihm an, um ihm zu sagen, daß mir ein Satz über die Schauspieler-Beteiligungen fehle. Er erklärte, daß er es mir überlasse, den Satz einzufügen, bat aber um Korrektur. In der Korrektur hat er an dem Satz, der später erschienen ist, und den er oben zitiert, nichts geändert, wird also bei der Schnelligkeit, mit der er die Korrektur zu erledigen hatte, aber ihn hinweggesehen haben.

rufen, fördern Galm's Zukunft keineswegs. Ein ungenannter Herr, der für zwei auswärtige Zeitungen korrespondiert, teilt den erstaunten Völkern von Düsseldorf und Elbing mit, daß Galm eine ideale Natur gewesen sei, der als Direktor ein glänzendes Repertoire schaffen wollte, und daß Leute meines Schlages, die mit der Theatermusik handelten, ihn von seinen guten Vorsätzen abgebracht und herausgedrängt hätten. Nun liegt es aber ganz anders. Die Tatsache, daß jemand ein paar klassische Stücke einstudiert, macht ihn weder zum befähigten Theaterdirektor, noch sein Unternehmen zu einem Bühnenhaus, das Existenzberechtigung hat. Wir haben Theater mit klassischem und streng und ernst literarischem Charakter genug. Sie reichen vollkommen aus, um die ganze Zahl der Gebildeten von Berlin zu versorgen. Wer darüber hinaus in einfacher Nachahmung und Nachäffung besserer Vorbilder Theater mit gleichem Repertoire gründet, der handelt nicht für die Kunst, sondern gegen die Kunst. Das muß ein für allemal gesagt werden: das Bildungsphilisterium ist beinahe noch minderwertiger als das Kunstbanausentum. Es gibt Leute, die es für ein Unglück und für eine Schande halten, daß ein erwachsener Mensch sich eine Operette ansieht. Nach meiner Auffassung hat jede Kunstgattung, wenn sie ihr Publikum hat, auch ihr Recht auf Existenz. Wem Possen und leichtere musikalische Lustspiele nicht behagen, der soll nicht hineingehen; aber er soll nicht die gute und künstlerische Vorführung gelungener Arbeiten leichter Art einfach für unkünstlerisch erklären. Eine Operette, wie Leo Fall's „Dollarprinzessin“ ist dank der Grazie ihrer musikalischen Einfälle und ihrer feinen Instrumentierung genau so viel wert, wie irgend ein anderes Kunstwerk. Wer's nicht glaubt, braucht nicht hineinzugehen. Ich aber bleibe dabei, daß Galm besser getan hätte, sein unglückliches Repertoire fallen zu lassen und vor Jahren wieder Operetten zu geben. Mit dem Idealismus darf man bei Galm schon darum nicht kommen, weil er fest entschlossen war, sein Repertoire im kommenden Jahr zu verändern.

Wieso nun Galm in seiner Direktionstätigkeit Schiffbruch gelitten hat, das habe ich ganz objektiv dargestellt. Ich bin auch überzeugt, daß kein Mensch imstande gewesen wäre, es klarer und vollständiger zu tun. Man muß nämlich wissen, daß fast das gesamte Material zu dem Artikel mir von Galm selbst geliefert worden ist. Von mir stammt nur der Teil über die letzten Tage des Neuen Schauspielhauses und die Gründung der Schauspielbetriebsgesellschaft m. b. H. In dieser Beziehung bleibe ich auf dem Standpunkt stehen, daß die Gründung der kleinen Gesellschaft verfehlt gewesen ist. In einer berliner Wochenzeitung wird allerhand Unrichtiges über den Grund meiner Auffassung

zum besten gegeben. Es wird so dargestellt, als ob ich wegen einer persönlichen Forderung Galm ruiniert hätte. Galm selbst denkt darüber gewiß anders und hat dies ja auch schon öffentlich erklärt. Es ist mir niemals eingefallen, wegen persönlicher Ansprüche einen Konkursantrag zu stellen. Ich habe diesen Schritt vielmehr auf sehr energischen Auftrag der „Anstalt für Ausführungsberechtigt“ als deren Anwalt getan. Die genannte Anstalt hatte noch in den letzten Monaten dem Direktor Galm auf Veranlassung eines Sozietaärs zehntausend Mark gegeben, hatte außerdem aus gewissen Verträgen noch einige tausend Mark zu bekommen. Wegen dieser Forderungen — und allein wegen dieser Forderungen — habe ich den Konkursantrag gestellt. Konkurs aber bedeutet den Wunsch nach gleichmäßiger Befriedigung aller Gläubiger und Vermeidung jeder Bevorzugung. Wer das noch nicht weiß, sollte es sich einmal gründlich hinter die Ohren schreiben lassen. Vom ersten Tage an habe ich bei allen Verhandlungen betont, daß weder ich noch meine Mandantinnen irgend welche Sondervorteile haben wolle. Ich habe auch in jeder Beziehung meine Hand geboten zu einer gleichmäßigen Befriedigung aller Gläubiger unter bedeutenden Nachlässen. Ich habe mich bereit erklärt, wie Herr Galm jedem bestätigen wird, alle Gewinne aus dem von meinem Vater geschlossenen Garderobenvertrag zugunsten von Gläubigern herauszugeben. Wie sollte es sich auch zusammenreimen, daß ich durch Starrsinn und Unbesonnenheit die Sanierung angeblich unmöglich gemacht und auf der andern Seite Sondervorteile gesucht habe! Der mit meinem verstorbenen Vater geschlossene Vertrag datiert über ein Jahr zurück und hat Pachtbedingungen enthalten, wie sie so günstig kein anderer als mein Vater bewilligt hätte und hätte bewilligen können. Für bedenklich halte ich es allerdings, daß Herr Direktor Galm sich einen am ersten August 1912 fälligen Pachtvorschuß für das nächste Jahr im Betrage von zwanzigtausend Mark hat geben lassen, um am zweiten August seinen Vertrag mit der Saalbaugesellschaft aufzuheben und zu dulden, daß derselbe Garderobenvertrag, für den er zwanzigtausend Mark bereits bekommen hatte, zunächst auf Herrn Enlvestor Schäffer übertragen wurde. Wer solche Dinge verteidigen kann, mit dem habe ich nicht zu diskutieren. Ich selbst jedoch habe wegen dieser Forderung bis heute nicht einmal Klage erhoben, und es ist mir niemals eingefallen, wegen des Anspruchs Konkurs anzumelden. Es ist auch leeres Gerede, daß mit dem Vertrage noch dreißigtausend Mark Sondervorteile verbunden gewesen seien. Alles das kann nur jemand sagen, der von den wahren Tatsachen keine Ahnung hat oder haben will.

Was also irgend einem Anonymus Starrsinn und Unbe-

sonnenheit scheint, ist nichts weiter als der Wunsch, unsolide Gründungen im Theaterleben nicht zuzulassen und eine möglichst gleichmäßige Befriedigung aller Gläubiger herbeizuführen. Es ist mir niemals eingefallen, der Saalbaugesellschaft nachzusagen, daß sie sich an einer Schiebung beteiligt habe. Ich habe vielmehr die ungewöhnliche Langmut und das Entgegenkommen der Eigentümer bestaunt und bewundert. Es war mir niemals fraglich, daß die Gründung der Betriebsgesellschaft gut gemeint, aber schlecht ausgeführt worden ist. Selbstverständlich konnte man den Mietvertrag nur so lange einbringen, als man ihn nicht aufgehoben hatte, und die Aufhebung des Halmschen Mietvertrages war die Unbesonnenheit, die zum Schaden Halms und aller Gläubiger begangen worden ist. Daß ich infolge einiger persönlicher Interessen nicht in der Lage bin, publizistisch den Zusammenbruch Halms zu besprechen und zu erklären, kann nur derjenige behaupten, der aus meinen Worten etwas andres herauslesen will, als darin steht.

Vom Kostüm

Unter den Briefen des Magisters, aus denen schon Nummer 36 der Schaubühne einen Auszug („Von der Täuschung“) brachte, fand sich auch diese Auslassung über die Garderobenfrage der Schauspieler. Sie sei in Anbetracht der heute gerade entgegengesetzten Stellung zur Kenntnis gegeben. Max Krell

Drei Dinge bestürmen den Schauspieler und proben die Geduld des Direktors; Rollen-Kabale und Kleider-Zank. Das erstere haben beide Geschlechter gemein, aber das letztere, ist nur ein Dämon mehr für die Damen. Wie manche Entreprise, wie manche Bühne ist schon durch die beiden Uebel gesunken, wie manche Vorstellung gescheitert, wie manches Stück gefallen! Man hat mir von einer Aktrice erzählt, die niemals besser sang und spielte, als wenn sie ein neues Kleid dazu aus der Garderobe erhielt, und die krank wurde, sobald der Theater-schneider ein Fältchen am Anzuge anders legte, als sie es angeordnet hatte. Kleider-sucht ist eine Thorheit in allen Ständen, aber bei Schauspielern unverzeihlicher. Sie setzt alsdann immer wenig Vertrauen auf eigenen Wert voraus. Weder Ekhof noch Madam Starf unterlagen ihr, denn sie fühlten ihre Unterstützung an sich selbst, und als der erste vor Nicolai in seiner Schlafmütze und auf seiner Stube spielte, war er deswegen nicht minder Ekhof. Bei Kochs Bühne hatte jeder Akteur, jede Aktrice in der Theater-Garderobe eigene Kleider, die kein anderer trug als die Person, der sie bestimmt waren, aber dieses machte doch dem Streiten kein Ende: der beste Ausweg wäre wohl, wenn jedes Mitglied, nach

dem Beispiel der französischen und englischen Bühnen, seine Kleidung, den Erfordernissen seiner Rolle gemäß, aus eigenem Beutel anschaffen mußte: den Erfordernissen seiner Rolle gemäß! wiederhole ich, denn ich erinnere mich, einen Orest und Elektra gesehen zu haben, wo nur Orest im rechten Kostüm, hingegen die übrigen türkisch und wieder andre amerikanisch erschienen.

Rollen-Kabale kann Unterdrückungen des Direktors gut machen wollen, und aus einer lauteren Quelle zuweilen fließen: aber gewöhnlich fruchtet sie weiter nichts, als daß der Zuschauer um manches gute Schauspiel kommt, weil ein paar Akteurs oder Aktrizen über die Hauptrollen nicht einig werden können.

Baldur Bäcker / von Alice Berend

Baldur Bäcker stand im Adreßbuch als Dichter und Schriftsteller vermerkt. Und ebenso im Fernsprecherverzeichnis.

Wenn also manche behaupteten, daß sie seinen Namen trotz eifrigem Suchen niemals gedruckt sahen, war es ihre eigene beklagenswerte Schuld.

Jedenfalls war dem Baldur Bäcker kein Vorwurf daraus zu machen. Er war ein Mann von unermüdlicher Strebbarkeit. Obgleich er es durchaus nicht nötig hatte, verfaßte er in jedem Jahr drei Dramen und eine Komödie.

Und nicht allein das.

Er war auch rastlos bestrebt, die gemeinsamen Erzeugnisse seiner Füllfeder und seines fließenden Geistes auf den Platz zu heben, der ihnen gehörte.

Wie die Erde um die Sonne, machte er jeden Tag seinen Rundgang um die Sprechzimmer der Theaterdirektoren. Gleich einer Wolke hing stets um seine Schultern ein Mantel. Er barg eine Tasche, die die Kraft besaß, drei dicke Schriftstücke vor Gott und den Menschen unsichtbar zu machen.

Wir unterschätzen unsre Zeitgenossen viel zu häufig.

Jeder Direktor, dem es nicht rechtzeitig gelang, dem Herrn Baldur Bäcker zu entschlüpfen, war aufs Heftigste überrascht, wenn sein Besucher nach wenigen vorbereitenden Worten drei Werke auf einmal aus seinem Innern zog und lächelnd auf den Tisch legte. Niemand hatte mehr als eins befürchtet.

Überraschung ist ein Weg zum Sieg.

Man versprach sofort, wenigstens eins dieser Werke bald und mit Interesse zu lesen.

Da Fremdwörter leicht zu Irrtümern führen, sei hier vermerkt, daß, obwohl Interessen Zinsen sind, Interesse ein Zins der Höflichkeit ist, der auch im Plural noch keinem eine Rente eingetragen hat.

Wenn Balbur Bäcker nach einigen Tagen wieder vorsprach, hatte man sein Werk mit Interesse gelesen. Sogar mit großem Interesse.

Der Direktor wiederholte es mehrere Male. Seine Blicke hingen dabei starr an den Nägeln seiner eignen Finger, wie wenn er sie zum ersten Mal in seinem Leben bemerkte. Was nicht unmöglich war, denn kein Mensch kennt sich selbst.

Und so, die Augen auf den Horn teilen, die unsre nervösen Fingerspitzen schützen sollen, fügte er hinzu, daß er das prächtige Werk leider nicht aufführen könne, weil der Schluß zu unerwartet käme.

Balbur Bäcker sagte, daß dieser Vorwurf nicht ganz zuträfe. Der Schluß sei ihm zu allererst eingefallen, und das ganze Werk arbeite darauf hin.

„Ganz recht,“ antwortete das Oberhaupt des Theaters, „das sagte ich ja eben. Man weiß das Ende voraus. Das Publikum aber will Spannung.“

Ein andrer Direktor, der während des Plauderns mit einem gut gespißten Bleistift die Reste seines Frühstückes aus den gelben Zähnen trieb, sagte ihm noch viel Schmeichelhafteres. Er erklärte, daß dieses Werk überhaupt viel zu gut sei, um jemals aufgeführt zu werden, und schon legte ein Dramaturg dem Dichter sein haushübsches Werk zurück an die Brust, denn man soll keinem vorenthalten, was sein ist.

Alles wiederholt sich nur im Leben. Diese Vorgänge kehrten mit geringen Abweichungen regelmäßig wieder. Die Namen der Direktoren wechselten mit den Jahreszeiten. Mancher hatte während der Unterredung die Augen auf den Stiefelspitzen, oder den Bleistift im Ohr, einige sogar den kleinen Finger in der Nase, doch darauf kam es ja dem Dichter Balbur Bäcker weniger an. Das, woran ihm gelegen war, blieb dasselbe. Man fand alle seine Werke zu gut, um sie aufzuführen.

Aber die Welt ist groß.

Begann eins von Balbur Bäckers Schriftstücken ein wenig grau und abgerissen zu werden wie ein Wanderbursch, der lange Wochen auf der Walze war, machte der Dichter und Schriftsteller ein Postpaket daraus und schickte es auf Reisen. Da er eine reichliche Markenzugabe nicht scheute, kamen sie meist, mit der Treue gut abgerichteter Briestauben, zurück.

Doch die Welt ist nicht nur groß, sie ist auch voller Wunder. Eines Tages kam, aus einer kleinen Stadt, die man nicht in der Schule zu lernen braucht, ein Brief, der ihm mitteilte, daß man sein Drama: „Die unsichtbare Güte“ auführen wolle. Die

Rollen seien schon verteilt. Man hätte nur gern einen kleinen Zuschuß für die Ausstattung, damit sie nicht etwa hinter der Bedeutung des Werkes zurückbleiben müßte.

Für die Kunst hat ein braver Mann immer Geld übrig. Walbur Bäcker schickte sofort einen Scheck, und zur Generalprobe kam er selbst.

Er langte einen Abend früher an und lud alle Künstler zu einem üppigen Essen ein.

Am andern Morgen war er der Erste im Theater, das klein, doch hübsch und neu war. Etwas verlatert, versammelten sich nach und nach auch die Mitspielenden, und nach einigen kleinen Streitigkeiten ging endlich der Vorhang in die Höhe. Die ersten Worte hallten in den dunklen Zuhörerraum.

Walbur Bäcker horchte auf, sprang in die Höhe und rollte seine Hände zu Schallröhren, die er an die Ohren legte, wie wenn er diesen allein nicht traute. Dann lief er, die Hände immer noch am Kopf, bis dicht vor die Bühne. Dort sprach man ungestört weiter. War er verrückt geworden? Was sie da oben miteinander redeten und lächelten, hatte er nie geschrieben. Das war nicht seine „Unsichtbare Güte“, das war die „Unsichtbare Güte“ eines Kollegen oder eines Konkurrenten, was zwar in keinem Wörterbuch, aber im Leben durchaus dasselbe ist.

Er stürzte auf die Bühne und riß das Manuskript aus der Hand des Direktors.

Nur das Titelblatt war sein Werk. Die Seiten, auf denen es ruhte, hatte er nie gesehen, gelesen oder gedacht.

Irrtum ist etwas sehr Menschliches. Irgend ein Dramaturg hatte, als er Herrn Walbur Bäcker sein Werk zurückgab, im Eifer der bedeutsamen Handlung dieses Titelblatt auf ein fremdes Werk gelegt . . .

Walbur Bäcker stürzte aus dem Theater. Er war fest überzeugt davon, daß er sich erschießen wollte. Die Erregung, mit der er in dem kleinen Hotelzimmer auf und niederrannte, war furchtbar. Er stellte sich vor, wie die Zeitungen Spalten voll bedauernder Berichte über seinen Tod bringen mußten.

Da fiel sein Blick auf den Schreibtisch. Der war ebenfalls aufs Heftigste erschüttert, durch das Gestampfe der erregten Schritte. Und nicht anders ging es der dicken Füllfeder, die auf neuem und weißem Papier unruhig hin- und herwackelte.

Walbur Bäcker folgte diesem kolletten Wälzen mit stieren Blicken. Plötzlich schlug er sich vor die Stirn, warf den Rock ab, riß den Stuhl zurück, setzte sich und packte die zuckende Feder mit derbem Griff. Sein Entschluß war gefaßt. Er machte ein Lustspiel aus diesem nicht gewöhnlichen Vorfall.

Ovation / von Robert Walser

Stelle dir, lieber Leser, vor, wie schön, wie zauberhaft das ist, wenn eine Schauspielerin, Sängerin oder Tänzerin durch ihr Können und durch die Wirkung desselben ein ganzes Theaterpublikum zu stürmischem Jubel hinreißt, daß alle Hände in Bewegung gesetzt werden und der schönste Beifall durch das Haus braust. Stelle dir vor, daß du selber mit hingerissen siehst, der Glanzleistung deine Huldigung darzubringen. Von der umdunkelten, dichtbevölkerten Galerie herab hallen, Hagelschauern ähnlich, Beifallskundgebungen herab, und gleich dem rieselnden Regen regnet es Blumen über die Köpfe der Leute auf die Bühne, von denen einige von der Künstlerin aufgehoben und, glücklich lächelnd, an die Lippen gedrückt werden. Die beglückte, vom Beifall wie von einer Wolke in die Höhe gehobene Künstlerin wirft dem Publikum, als wenn es ein kleines, liebes, artiges Kind sei, Kußhand und Dankesgeste zu, und das große und doch kleine Kind freut sich über diese süße Geberde, wie eben nur immer Kinder wieder sich freuen können. Das Rauschen bricht bald in Loben aus, welches sich wieder ein wenig zur Ruhe legt, um gleich darauf von neuem wieder auszubrechen. Stelle dir die goldene, wenn nicht diamantene Jubelstimmung vor, die wie ein sichtbarer göttlicher Nebelhauch den Raum erfüllt. Kränze werden geworfen, Buquets; und ein schwärmerischer Baron ist vielleicht da, der ganz dicht am Rand der Bühne steht, den Schwärmerkopf bei der Künstlerin kleinen, kostbaren Füßen. Nun, und dieser adlige Begeisterungsfähige legt vielleicht dem umschwärmten und umjubelten Kinde eine Tausendmarknote unter das bestrickende Füßchen. „Du Einfaltspinsel, der du bist, behalte du doch deine Reichtümer.“ Mit solchem Wort bückt sich das Mädchen, nimmt die Banknote und wirft sie verächtlich lächelnd dem Geber wieder zurück, den die Scham beinahe erdrückt. Stelle dir das und andres recht lebhaft vor, unter anderm die Klänge des Orchesters, lieber Leser, und du wirst gestehen müssen, daß eine Ovation etwas Herrliches ist. Die Wangen glühen, die Augen leuchten, die Herzen zittern, und die Seelen fliegen in süßer Freiheit, als Duft, im Zuschauerraum umher, und immer wieder muß der Vorhangmann fleißig den Vorhang hinaufziehen und herunterfallen lassen, und immer wieder muß sie hervortreten, die Frau, die es verstanden hat, das ganze Haus im Sturm für sich zugewinnen. Endlich tritt Stille ein, und das Stück kann zu Ende gespielt werden.

*

Lichtspiel und Variété / von W. Fred

Ich denke nicht daran, mit irgend wem darüber zu streiten, ob die Entstehung so vieler Kinematographentheater das ‚wirkliche‘ Theater schädigt, deshalb also unterdrückt oder doch eingeschränkt werden soll. Denn wäre das selbst Wort für Wort wahr, so bliebe die Frage offen, ob das ‚also‘ eine logische Berechtigung hat. Noch weniger fällt mir ein, die schon etwas müde gehetzten Weisheiten über die ‚Roheit‘ der meisten Films neu vorzutragen; denn es ist mir zu billig, solchem Argument gegen die grossen und kleinen Lichtspielbühnen mit der Groschenwahrheit zu begegnen: auch die Trikotrevuen, Entkleidungsstücke und ähnliche Sensationen seien wenig dazu angetan, die Entwicklung zu fördern. Das alles sind Diskussionen aus der Wirklichkeit des vorigen Jahres und dem Horizont des vorigen Jahrhunderts, eines ethisch verbrämten, ideal belichteten Manchestertums, dessen Devise heissen müsste: Die jetzt Geld Verdienenden sind vor denen, die mit neuen Mitteln reich werden, ihr Auskommen finden wollen, zu schützen! Denn wenn das Theatergeschäft auch wirklich durch das Filmgeschäft litte — es ist mir höchst gleichgiltig, womit die industriellen Napoleons der Theater-Administrationsbureaus Geld verdienen, ob mit einem Stück, das unmittelbar dem Publikum vorgesprochen, vorgesungen, vorinszeniert wird oder mit einer Vorführung aus dem Bereich der Wirklichkeit oder Erfindung, die durch das nicht unwürdige Mittelglied der Technik auf den Film übertragen worden ist. Dass aber die dramatische Kunst oder die Schauspielkunst — nicht das Geschäft, sondern was auch ohne den ‚Betrieb, besteht — durch die Kinematographie geschädigt werden könne, darf man Einem, der selbst durch Nebel gelegentlich blicken kann, doch nicht einreden wollen. Mag sein, dass ein paar Bühnen verkrachen, Schauspielergagen kleiner werden, eine neue Gruppierung persönlicher oder gesellschaftlicher Bilanzen entsteht — gewiss ist, dass nicht ein Talent für Schauspiel oder Oper weniger geboren und weniger ausgebildet, nicht ein Stück von Werten weniger geschrieben wird, und wenn noch hunderttausend Menschen von Kinos gespeist werden. Zwischen der Produktion künstlerischer Werte und der Ausmünzung einer neuen Technik besteht dieser nationalökonomische Zusammenhang sicher nicht.

*

Und schliesslich will ich auch nicht philosophisch-teleologische Theorien bemühen, wehmütig-feierlich verkünden: Das Cinema ist einmal da, hat also vermöge seiner äussern Existenz auch innere Berechtigung — trotzdem dieser Standpunkt noch der verständigste ist. Ich mag nicht eine Abhandlung über die Evolution der Bühne vom Hanswurst bis zu Ibsen schreiben und das Ethos des eingeschworenen Kunst-Aesthetikers mir ausborgen, wenn ich darüber sprechen will, wie gestern ein Stück, eine Aufführung, eine Schauspielerleistung war. Mit der Erschaffung der Welt und dem Wesen des Monismus mich ‚einleitend‘ zu beschäftigen, wenn die Leute erfahren wollen, wohin sie abends gehen sollen — das Vergnügen überlasse ich andern. Ich nehme an (und es wird wohl so sein): Wer die ‚Zauberflöte‘ oder ‚Wenn wir Toten erwachen‘ geniessen will, lässt sich durch kein Motiv dazu bringen, ins Uniontheater zu gehen. Aber wer zu seinem Genuss oder seiner Bildung sich das kaufen will, was innerhalb der Möglichkeiten von Variété oder Lichtspiel liegt, der hat ein Interesse daran, zu erfahren: Was giebt's jetzt gerade zu schauen an humoristischen Szenen, Dokumenten über Technisches oder Naturvorgänge, Knockabouts oder Ringkämpfen? Und sage ich ihm das, so stellt sich, da ich ja die Dinge vor ihm mit Lust oder Unlust gesehen habe, und danach meine Notizen gestimmt sind, jene einzige Art von kritischer Kunstpädagogik und Beeinflussung der Produktion durch Abwehr, Spott, Hohn oder Ermutigung und Lob, die der Entwicklung förderlich ist, von selbst ein. Sage ich, dass das Programm gestern in den Kammerlichtspielen, vorgestern im Wintergarten mich gelangweilt, aufgereizt hat, oder dass die und die Nummer mich wieder einmal über den Mangel an Einsicht der Veranstalter, Geschmack des Publikums staunen liess, so ist also damit — da mein Leser hoffentlich nicht hingehen oder wenigstens seine Torheit oder eine Roheit bemerken wird, die er sonst übersähe — im Ernst: so wird damit mehr, auch für die grosse Kunst, vor allem aber für das immer Wichtigere, nämlich das Leben geschehen, als wenn ich ihn aufforderte, auf die höhere Stufe zu klettern, sich bei einer klassischen Vorstellung zu langweilen oder snobistisch zu bewundern, was ihn anödet. Denn im einen wie im andern Falle wird der Filmfabrikant oder der Impresario allmählich sein Programm ändern, wenn er sachliche, gegen Einzelnes gerichtete Opposition spürt. Um die Meinungen dessen, der überhaupt keine Krawatten kauft,

kümmert sich mit Recht weder der Fabrikant noch der Zwischenhändler, der die vagen Wünsche des Publikums dem Produzenten irgendwie übermittelt. Nur die Ansicht des Käufers, der nicht die ganze Warengattung ablehnt, sondern eine bestimmte Art oder Qualität, ist wichtig. Wem dieser Vergleich weh tut, der bedenke die nicht zu leugnende Tatsache, dass nicht unwichtige Gruppen der Kulturationen der Schaubühne fernbleiben, sei es aus sozialen Ursachen, sei es, weil sie in ihrer Illusionskraft das beste Mittel sehen, durch Lektüre des Dramas jede Aufführung zu ersetzen, ja, zu übertreffen.

*

Es bleibt also dabei: Ich entscheide hier keine prinzipielle Angelegenheit, Theater oder Kino oder Cabaret oder Zirkus. Ich weiss vielmehr: Lichtspiele wie Variétés aller Arten haben ihr Publikum. Und ebenso wenig, wie ich einem Besucher von Pferderennen den Wunsch, in den Grunewald zu fahren, ausrede, schreie ich: Ihr könnt fürs gleiche Geld in der Oper sitzen oder Euch ein wundervolles Buch kaufen. Vielmehr: ich möchte

erstens gute Tips geben. Wohin man nämlich gehen soll; möchte aussprechen, was man da, was dort findet, und werde darum, wenn, was ich vermute, die Filmproduzenten an meiner Art der Kritik ein Interesse haben, in Zukunft meist über die Dinge reden, die erst kurze Zeit nach dem Erscheinen meiner Bemerkungen zu sehen sein werden. Es wird das, denke ich, auch eine Korrektur sein gegen die Unterschätzung des Publikums durch manche Veranstalter.

Zweitens soll, was ich sage, die eigene Beurteilungskraft und, was wichtiger ist, das Genussvermögen und die Ansprüche des Zuschauers steigern, indem ich ihm Technisches erzähle, auf Qualitäten und ihre Gründe aufmerksam mache, auch etwas von der Arbeit sage, die eine „Nummer“ oder einen „Film“ hervorbringt, und klage, warum man dies und jenes nicht zeigt, nicht an Stelle anderer zum Ueberdruss abgeleierter Stoffe und Tricks dem Publikum vorsetzt, dessen ein wenig korrigierendes Sprachrohr ich demnach sein will. Solches Tun wird natürlich Einseitigkeit sein, statt sittliche Perspektive zu haben oder vorzugeben, kann aber auch nützliche Sachlichkeit sein. Denn das ist ja eben Anfang und Ende: Wir alle gehen Woche für Woche in den Kino.

Darum werde ich wohl am heftigsten vor jenen Lichtspielen werden, die eine Bühnenwirkung literarisch-dramatische Art vortäuschen wollen, wie auch vor jedem Variétéprogramm, in dem plötzlich ein Fetzen Oper auftaucht; kurz: vor aller Verschiebung der gegebenen Grenzen, vor aller Unaufrichtigkeit. Kino ist Kino. Das Lichtspiel hat seinen Stil, der aus seiner Technik erwachsen ist. Darum hat mich der ‚Eid des Stephan Huller‘ — Teil Eins vor ein paar Wochen, Teil Zwei jetzt, bei Teil Drei streike ich — gelangweilt, während ich mir, zum Beispiel, die Bewegungen der Fliege, das Ausschlüpfen der Seidenraupe (Gaumont) mit Begeisterung noch einige Male ansähe.

Und die vielgerühmten Asta-Nielsen-Sensationsdramen? Nein, meine Lieben. Dieser letzte: ‚Der Totentanz‘ von Urban Gad (Internationale Film-Vertriebs-G. m. b. H., Berlin) ist geschmack- und sinnlos. Hauptsache: Liedersingen (in einer halben Stunde etwa fünfmal), ohne Ton natürlich. Also, ist das nicht pointierte Torheit? Zum Mittelpunkt gerade das zu machen, was das Cinema gar nicht kann? Da steht dann die Nielsen da, macht den Mund auf, und ich soll glauben, sie ist eine Brettlkönigin. Ich muss aber nur lachen, wie sie in einem engen Seidenkleid mit dem Bauch wackelt — hinter mir eine Stimme: Die Toilettee! — oder mit einem Papiermesser die Gitarre, dann den Geliebten durchbohrt. Die ärgste Gefahr des Filmdramas ist eben die Lächerlichkeit. Und die Erk'ärungen, Titel, Zwischenbemerkungen, die in Plakatform die Handlung aufklären und weiterstossen, sind sowieso meist schon sehr komisch. (Sehr oft auch die Musik.) Um zum Totentanz und Asta Nielsen noch für eine Filmsekunde zurückzukehren: Es ist höchst geschmacklos, immer wieder die Titel berühmter, gerade in manches Publikumsohr klingender Theaterstücke für Films zu leihen, die gar nichts mit diesen Werken zu tun haben. ‚Totentanz‘ ist, bleibt Strindberg. ‚Rosenmontag‘ hiess vor einiger Zeit auch so ein Sensationsdrama, das ebenso weit von Hartleben entfernt war, wie die Brettlkönigin Asta Nielsen von Strindbergschen Weibern. Bei diesem Nielsen-Stück fiel mir übrigens noch auf, wie zusammenhanglos, wie abrupt alle Gesten, wie unnötig naiv und zugleich übertrieben alle Mimik war. Warum eigentlich? Die technische Erklärung kann ich geben: die wenigsten Films, die man sieht, sind tatsächlich unverfälschte kinematographische Wiedergaben. Es wird ‚geklebt‘. Das heisst: nicht jede Bewegung, jeder Uebergang wird gelassen, sondern

eben - geklebt, Unzusammenhängendes zu einem willkürlichen Ganzen verpickt, wie's dem Regisseur, der Zeit nach und so weiter, passt. Dadurch verliert aber die Film-darbietung gerade das, was ihr bestes Teil ist: den Eindruck der Naturtreue, die Plastik, die Kraft, Details zu zeigen, die sonst verflattern, verloren gehen. Und Härte, Zerrissenheit stellt sich ein. Sonderbar: was die Technik zu geben vermag, verschmähen diese Regisseure, und wollen dafür vorgaukeln, was ihrem Kunstmittel ewig versagt ist: das Erlebnis des gesprochenen Theaters. Ihr habt Unrecht, Regisseure!

Ich merke, dass heute meine Beispiele reichlich Gelegenheit zu bitterböser Kritik gegeben haben. Nicht meine Schuld. Wie schon gesagt: gewiss nicht meine Absicht. Und ich bin sicher, die Gelegenheit kommt bald, von den guten Films und der guten Seite der Kinematographie zu sprechen.

* * *

Das Variété, das — nach seiner äussern Entwicklung ins Kolossale und nach den in Betracht kommenden Summen für Gagen und Ausstattung zu schliessen — besser werden sollte, wird immer schlechter. Ja, das richtige Variété scheint abzusterben. Fürs erste: Variété heisst variety; möglichst viele verschiedene Nummern, kurz: mannigfache Reize, auf alle Sinne wirkend. Giebts das noch bei uns? Immer weniger. Die Nummern werden länger, die Pantomime, die Schauspielerei verdrängt vieles, was dazu gehörte, oder beschränkt wenigstens die Buntheit des Programms, die Schnelligkeit der Eindrücke.

Zwei Typen könnten für sich bestehen, erfreuen und ausgestaltet werden. Erstens das Variété nach englischem Muster, in grossen Dimensionen sich abspielend, Produktion nach Produktion, ohne Pause, sehr viel gute ‚Arbeit‘, Gymnastik, Knockabouts, Excentrics, Athletik; Sport zum Schaustück geworden. Dazwischen alles, was in wenigen Augenblicken geschehen kann, was, amerikanisch gesagt, irgend einen thrill, einen Nervenchock ausübt; oder ganz Neues, Verblüffendes, Groteskes; oder schliesslich alle Persönlichkeitswirkung, ob sich nun um einen Menschen handelt, dessen Stärke, Gelenkigkeit verblüfft, dessen Spielen mit der Gefahr erregt, oder dessen Vortragskunst durch das Medium einer Harmonika oder eines an sich stupiden Gesangs den Eindruck höchst sonderlicher Menschlichkeit hervorbringt.

Typus zwei: Kreuzung des französischen Café-concert und der music-hall im englischen Sinne, befruchtet oder verderbt durch Ueberbrettelei seligen Angedenkens. Anhängsel: das Kabarett; deutsch geschrieben, denn das Cabaret (französisch) ist Ort für gemütliches Essen und Trinken ohne Beeinträchtigung durch vorher fixierte Programme, die Schwätzen der Zuschauer oder stillen Suff stören. Aus vielen Gründen haben wir weder etwas wie den erstrangigen englisch-amerikanischen Typus noch den charmantern französischen. Uebrigens geht das auch in London und Paris ähnlich; diese Welt ist ja wirklich international.

Also bei uns wird die Einzelnummer immer länger. Das hängt wohl zusammen mit den törichten Gagen für Augenblicksberühmtheiten, die gar nicht für die Qualität der Arbeit, sondern fast immer für die zufällige Sensation bezahlt werden. So wird, zumal da noch der Einakter — Sketch oder lüsterne Süßigkeit — ins Programm eingedrungen ist, aus einem Wirbel von Spezialitäten ein Abend, den man in langweiligem Warten auf die eine grosse Nummer verbringt. Am ehesten sieht man richtiges Variété bei uns noch im Wintergarten. Da war ich nun dieser Tage, und trotzdem das Programm mittelmässig war, gabs doch in zwei Stunden Nymphen, die im Wasser plätschern und tauchen, so dass sehr ängstliche Gemüter sich ängstigen, wie sie denn Luft bekommen; sehr gute Excentrics (Happy und Poley), über die man lachen muss; anständige Trapezarbeit; einen Japaner, der sehr schwere Sachen macht, und Radfahrer, die noch schwerere Künste gelegentlich sogar witzig vollbringen. Dass eine vorzügliche Qualität der Variété-Wirkung daher kommt, dass einer oben Dinge tut, die der Zuschauer unten für sehr schwer, sehr anstrengend hält, ist ebenso gewiss, wie dass bei andern Nummern die Vorstellung der Gefahr ein Hauptreiz ist. Aber die Schwierigkeit der Leistung genügt doch auf die Dauer nicht. Erstens muss die Schwierigkeit noch mit Leichtigkeit überwunden scheinen — ein Moment, das bei aller Kunst wirksam ist — dann aber: die Sache muss, wenn schon nicht aufregen, so doch eine Beziehung zu der Wirklichkeit, dem Publikumshorizont, haben. Sonst hilft nichts, und wenn die Geschichte noch so mühsam ist; was gehts den Zuschauer an! Darum war, zum Beispiel, diesmal im Wintergarten ein Japaner, der ungeheuer geschickt mit allen seinen Händen von rechts nach links, von links nach rechts, von oben nach unten, von unten nach oben in Spiegel-

schrift und so weiter schreiben konnte, ganz vergeblich bemüht, mich zu erfreuen. Und auch die Leute wurden erst ein wenig lebendig, als Patriotisches — Bismarck, der Kaiser — geschrieben wurde. Die patriotische Neigung der Variétébesucher aller Nationen ist übrigens auch charakteristisch.

*

Der Hauptfehler des Programms — und aller Programme aller Varietés der letzten Jahre — ist jedoch, dass zu viel getanzt wird, darum dann natürlich auch zu schlecht. Und gar mit Kunstambitionen. Die Duncanweise, Vasenkostüme, Chopin, Saint-Saëns-Travestien, das alles spukt jetzt im Variété und ist höchst öde. In Spanien bin ich Abend für Abend in die kleinen Theaterchen gegangen — wo die Vorstellung eine Stunde dauert und eine Tänzerin der andern folgt — weil dort ganz einfach getanzt wird, jedes Frauenzimmer tanzend ihr Wesen herzeigt. Und das interessiert mich. Hier wird mir übel, wenn mit Aufwand von allerhand Licht Pantomime gemacht wird. Ballett nämlich ist was sehr Schönes, aber man muss es können. Die Technik all dieser Ensembles jedoch, die jetzt ‚Tanzidyllen‘ in trauriger Nachahmung des Russischen Balletts machen, ist weder schlecht noch gut noch mittelmässig — sie ist überhaupt nicht. Da wird dann versucht, zu symbolisieren, dramatisch zu tanzen und dazu noch ‚dezent‘ — ich kann mir aber nicht helfen und muss es sagen: Tanz ist eine sinnliche Angelegenheit. Wo meine erotische Zone unberührt bleibt, kann ich der Hüpferei nicht zusehen. Alle theoretischen Exkurse helfen da nichts. Auf einem ganz andern Blatt steht der rhythmische Tanz als Element der Erziehung — auch davon aber will ich im Variété nichts wissen. Bleibt: Beine herzeigen. Beine an und für sich. Ganz bloss, höher hinauf, tiefer hinunter; aber dazu ist doch die Operette und das Metropoltheater da! Diese Konkurrenz — 500 : 7 und 955 Kostüme zu ein Paar Röckchen ist die Gleichung — können ‚Tanzidyllen‘ nicht aushalten. Die Parade der Beine: das ist Fideikommiss der ‚Revue‘.

Davon nächste Woche; denn da ich — leider — keine teuer bezahlte Kokotte, auch kein Herr (*gent* sagt Berlin, wo es am unsympathischsten ist) dieser Kreise bin — wofür ich, zur Abwechslung, Gott, dem Herrn danke — war ich nicht bei jener Premiere, die der Wonnestraum dieser eleganten Welt und der Hotelportiers und Billethändler ist, nämlich bei der Metropoltheater-Revue. Dem Chauffeur meines ABOAG werde ich also erst kommende Woche sagen können: „Ins Metropol!“ und dann —. Also dann.

Rundschau

Heiteres und Trauriges
Als Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen“ zu uns kamen, stand es fest, daß hier der Mann wirkte, der die arg entstellte komische Oper wieder zu Ehren bringen könnte. Um ein Nichts von einer Handlung, eine Harmlosigkeit, die jeden andern hätte lähmen müssen, war ein so reicher Kranz sprudelnd-witziger Musik geflochten, daß man nicht ganz mit Unrecht von einer Art Renaissance des Mozartischen Stils sprechen konnte. Der Deutsch-Italiener war fast eine Erfüllung. Wie ist es seitdem mit Wolf-Ferrari gegangen? Auf die heitern „Vier Grobiane“ folgte etwas ganz anderes: Der Schmutz der Madonna. Der Versuch, mit der veristischen Oper aus der ursprünglichen Sphäre — einer Sphäre der Anmut und Grazie — herauszukommen, hatte ein bühnenficheres, grundmusikalisches, mit allen Wirkungsfaktoren der Szene vertrautes Publikums-Werk gezeitigt. Aber vorher noch ist Wolf-Ferrari mit „Susannens Geheimnis“ alte, wohlvertraute Wege gegangen, und die etwas verspätete Aufführung in der Kurfürsten-Oper zeigte, daß die heitere Muse seinem Herzen doch näher steht, als die tragisch angehauchte.

„Susannens Geheimnis“ verbreitete wieder einmal jenes Behagen, das schweigende Musik-Dramatif leider so ganz im Operntheater verdrängt hat. Ist die Handlung der „Neugierigen Frauen“ schon ein Nichts, so ist diese hier ein hundertstel Nichts! Und doch ist ein vom ersten bis zum letzten Takt unterhaltendes und amüsantes Werk entstanden. Viel weniger noch, als in der Buffo-Oper ältesten Datums, den Intermezzi der neapolitanischen Schule, ach da vor, und man möchte glauben, daß

uns Modernen wieder die Naivität der Opernfreunde des achtzehnten Jahrhunderts zugemutet wird, wenn nicht die Musik äußerlich und innerlich so anspruchsvoll aufträte. Statt des kleinen Mozart-Orchesters und einem Bündel von Arien und Duetten mit verbindenden Secco-Regitativem, haben wir hier eine mit allem Raffinement gearbeitete, orchestral und thematisch recht komplizierte Partitur. Zwischen den liebartigen Solis und Duetten fließt das untermalende und illustrierende Orchester in immerwährendem Schwung dahin. Melodie und Charakteristik reichen sich voll Grazie die Hände, die Harfe säuselt etwas sentimentalisch, und die vier Themen der Miniatur-Ouvertüre sind geschickt und wirksam verknüpft. Dabei steht dem nach alten Mustern gearbeiteten Text im Verein mit der nicht ganz anklaglosen Haltung der Melodie das moderne Kostüm sehr gut, und es macht gar keinen lächerlichen Eindruck. dieses junge Ehepaar unsrer Tage in ihrem eleganten Heim zutern und lieben, troben und schwelgen zu hören. Allerdings wird wohl ein gleich vornehm-geistreiches Paar wie Marie Gutheil-Schoder und Franz Gae-nieff schwer zu finden sein. Gesanglich wäre bei beiden noch manches zu wünschen gewesen. Aber in dem Bemühen, einen feinen Kammermusik-Ton in das Ganze zu bringen, war die Dämpfung der Stimmen wohl begründet, und das wahrhaft hoheitsvolle Spiel der Frau Gutheil (welch Vergnügen, dem Spiel der schlanken Hände, dem reizenden Wiegen des Kopfes zu folgen!) entschädigte voll für eine gewisse Härte und Unschmiegsamkeit des Organs. Auf der im Ganzen respektablen Höhe der

musikalischen Wiedergabe stand auch das Orchester unter Fritz Kortogezis: es blühte und sproßte vielfarbig und abwechslungsreich, und war auch durchaus nicht zu laut.

Die folgende „Schöne Galathee“ erwies sich nun doch schon als tot, mausetot. Das muß trotz den zweifelnden Blicken der erinnerungssträchtigen alten Generation gesagt werden. Hier riecht es nach Staub. Für einen so reizend begonnenen Abend ein schwächlicher Abschluß, obgleich die füllige Galathee der Gräfin Fiebiger und der schlankes Ganymed Bachmanns sehr sympathisch waren, und Hanns Rietan im Gegensatz zu Julius Sachs sogar rein arisch wirkte. Wanda aber war so ernst, als gälte es der „Götterdämmerung“.

*

Bedeutend kürzer ist die Eröffnungstat des Direktors Gustav Charlé im Theater am Nollendorfplatz abzumachen. Hier gab es mit dem Ensemble des Münchener Künstler-Theaters: Orpheus in der Unterwelt. Es war mit vielem Aufwand an Wiß (der nicht abzusprechen ist), an nackten Weinen (die nicht zu umsehen waren), an musikalischen Zutaten (die keineswegs nötig waren) eine einzige Verunglimpfung aller guten Geister, die aus Offenbachs Burleskerie sprudeln. Dabei unsagbar langweilig. Das war das Böseste. Ich beklage es nicht, daß Ilona von Sperr als öffentliche Meinung bellte, statt zu singen, daß Albine Nagel wehe tat, statt wohl zu tun, daß die andern Damen durchweg noch weher taten, und daß die Männer (mit Ausnahme Pfanns) quälten und blöhten. Aber daß trotz Rutschbahn, trotz Fliegen-Intermezzo und trotz himmlischen Cancans kein Funke Offenbachischen Geistes herübersprang zu uns: das ist denn doch tödlich! Ballenberg, Du einzige Oase, sei gegrüßt. Deine Stimme ist noch immer alkohol-umflort und quetscht wie ein verrostetes Schloß:

es gibt keinen bessern Trottel-Darsteller als Dich. Leo Fall aber hätte besser ins Publikum als ans Kapellmeister-Pult gepaßt, wo er die Tempi verschleppte und keine Einsätze gab. Wann wirst Du Dich endlich wieder in Deinem Grabe auf die richtige Seite drehen können, geliebter, geschänderter Offenbach?

Fritz Jacobsohn

Das Buch einer Frau

Luftspiel von Lothar Schmidt, in Hannover, am Residenztheater, unter Assistentz des berliner Neuen Schauspielhauses aus der Taufe gehoben. Ein anspruchsloses Scherzspiel mit obligaten Ehebrüchen; sauber in der Arbeit, nicht übel in den Gegensätzen, die Ironie und damit Fröhlichkeit erzeugen. Ein Theoretiker der Liebe, der sich seit Jahren um das Studium der Weibespsyché müht, versagt der Physik des eigenen Weibes gegenüber um so gründlicher. Mit cerebralen Bravouren find auf dem Schlachtfeld Amors Lorbeeren nicht zu holen. Das Weibchen, dem die Praxis lieber ist, hat seine legitimen wie befriedigenden illegitimen Erfahrungen, pseudonym natürlich, in einem Büchlein niedergelegt, das der ahnungslose Gehörnte noch obendrein in seinen Blättern enthusiastisch anpries. Der Widerpart in Gestalt des Hausfreundes, ein theoretischen Erörterungen abholdes Praktikus, versteht es, der Frauen Weh und Ach (auch das der eignen) aus dem berühmten einen Punkte zu kurieren und sorgt so für die nötigen Verwicklungen in diesem nicht gerade moralischen Spiel. Für die Mischung von geistiger Ueberlegenheit und erotischem Getändel fand Mirjam Horkwitz die äußere Grazie und innerliche Verhaltenseit; den Geprellten gab Arthur Neßbach in scharfer Profilierung, und Eugen Burg wußte den Liebhaber durch sein gesundes Naturburschentum vor Untüchtigkeit zu bewahren.

Fritz Ph. Baader

L a n z

Das Deutsche Schauspielhaus, von achtzehn berliner Kritikern vor die Wahl gestellt: entweder auf ihren Besuch zu verzichten oder meinen zu dulden, hat die schöne Gelegenheit, uns alle auf ein Mal loszuterwerden, verpaßt und mir den folgenden Rohrpostbrief schreiben lassen:

Berlin, den 23. 9. 1912.
Herrn
S. Jacobsohn

Charlottenburg 5.

In Vollmacht des Herrn Direktors Lanz teile ich Ihnen hierdurch mit, daß Ihnen der Besuch des Deutschen Schauspielhauses künftig ungehindert freisteht. Dies geschieht, um unzweideutig darzutun, daß durch die frühere Maßnahme die Unabhängigkeit der Theaterkritik nicht angetastet werden sollte.

Zur Erörterung der persönlichen Differenzen wird die von Ihnen angekündigte Privatklage Gelegenheit geben.

Hochachtungsvoll

Der Rechtsanwalt

| Dr. Rosenberger

Ich bin entschlossen, die Strafe nicht anzutreten. Was aber die Privatklage betrifft, so wird sie zu allen möglichen Dingen Gelegenheit geben — nur nicht „zur Erörterung der persönlichen Differenzen“. Denn dem Kläger ist von dergleichen nichts bekannt, und auch der Beklagte hat, wie Erich Reiß bestätigen wird, nachdrücklich erklärt, daß er „mit Herrn Jacobsohn nie irgendwelche Differenzen persönlicher Art gehabt habe“.

S. J.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Professor Raehler, der erste Kapellmeister am Hoftheater von Schwerin, hat in der Großherzoglichen Bibliothek eine größere Anzahl bisher unbekannter Opern des hamburger Komponisten und Theaterdirektors Reinhold Keiser aufgefunden.

Richard Strauß ist mit der Komposition eines Balletts beschäftigt, dessen Text von Hugo von Hofmannsthal kommt.

Ojalmar Bergstroem: Mitgefangen, Dreiaktiges Schauspiel, Deutsch von John Josephson.

Julius Wittner: Der Abenteuerer, Oper

Hermann Effig: Der Frauenmut, Fünfstückiges Schspl. Der Held vom Wald, Fünfstückiges Schspl.

Korfig Holm: Marhs großes Herz, Dreiaktige Komödie.

Josef M. Jurinek: Winkelzug, Schwanke.

Rudolf Strauß: Mesalliance, Komödie.

Betty Winter: Junger Adel, Dreiaktige Komödie.

Richard Wurmfeld und Harry Brenner: Wien — Berlin, Dreiafter.

Unnähen

Die Irrfahrten des Odysseus, Operette, nach alten Kompositionen Jacques Offenbachs zusammengestellt von Leopold Schmidt, Text von Karl Ettlinger und Erich Moß. Berlin, Th. am Rollendorfsplatz.

Leo Birinski: Robion Rasokolnikon. München, Hofth.; Wien, Burgth.

Johannes Vojer: Die Augen der Liebe, Drama. Leipzig, Stadtth.

Henry Heiseler: Peter und Alexej, Vieraktige Trag. Leipzig, Stadtth.

Robert Overweg: Rummelblättchen, Dreiaktiger Satirischer Schf. Bremen, Schsplhs.; Hannover, Deutsches Th.; Nürnberg, Intimes Theater; Wiesbaden, Residenzth.

Arthur Schnitzler: Professor Bernhardt, Fünfsaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

Walter Fierich: Die Tochter des Fabrikherrn, Dreiaktiges Schspl. Barmen, St.; Bonn St.; Bremen, St.; Hamburg, Deutsch. Schsplhs.; München, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

19. 9. Lothar Schmidt: Das Buch einer Frau, Schsp., Hannover, Berliner Neues Schauspielhaus (im Residenzth.)

24. 9. Walter von Molo: Die Mutter. Graz, Schsplhs.

25. 9. Carl M. Jacoby: Laura massiert, Eine spaßige Geschichte in drei Akten. Düsseldorf, Schsplhs.

28. 9. Leo Birinski: Narrentanz, Dreiaktige Komödie. Berlin, Lessingth.

2) von übersehten Werken

Romain Coolus: Liebesbarometer, Dreiaktiges Schspl., Deutsch von Max Schönau. Berlin, Trianonth.

Henri Nathansen: Hinter Mauern, Schspl. Düsseldorf, Schsplhs.

Jubiläen

Ernst von Schuch feierte am einundzwanzigsten September sein vierzigjähriges Dirigentenjubiläum.

Am siebenundzwanzigsten September waren es zehn Jahre, daß der Verlag Felig Bloch Erben zusammen mit Direktor Carl Weese das Berliner Trianontheater übernahm.

Der berliner Theateragent Kommissionsrat Leopold Schreder be-

ging am ersten Oktober sein fünf- undzwanzigstes Geschäftsjubiläum.

Geheimrat Max Richards, der Leiter des Stadttheaters von Halle, beging am ersten Oktober das Jubiläum seiner dreißigjährigen Direktionstätigkeit.

Die keusche Susanne: 300, Berlin, Friedrich-Wilhelmstädtisches Schsplhs.

So'n Windhund: 100, Berlin, Schsplhs.

Theater des Auslands

Der Verband österreichischer Theaterdirektoren hat an das Unterrichtsministerium eine Eingabe gelangen lassen, in der in Anbetracht der finanziellen Unsicherheit vieler österreichischer Provinzbühnen die Regierung um eine Subvention für diese Bühnen gebeten wird. Die Eingabe beruft sich auf das Beispiel Ungarns, wo den Provinztheatern jährlich vierhunderttausend Kronen zugewendet werden, und macht hierzu den Vorschlag, die alljährliche Subvention durch Einhebung von zehn Prozent der Bruttoeinnahmen aller dilettantischen Veranstaltungen sowie aller Wohltätigkeitsfeste aufzubringen.

Saison-Eröffnungen

Die Wiener Schauspielhaus-Gesellschaft wird die neuerbaute Volksbühne unter der Direktion von Stefan Großmann und Arthur Rundt im November eröffnen. Zur Uraufführung wurden erworben: Der Mann im Schaukasten von Thaddäus Rittner, Die Milchbrüder von Oscar Maurus Fontana, Die Insel von Hugo Wolf, Ein Jammermärchen von Eugen Heltai, Die tolle Julia von J. A. Rieflelewskth, Kaiser Pauls Tod von D. S. Mereschkowskth, ferner: Und das Licht scheint in der Finsternis..., Gabriel Schillings Flucht, Das Prinzip, Die Morgenröte, Mutter Landstraße und andre. Das Theater wird mit Nestrofs 'Rampf' eröffnet.

Neue Bücher

Hermann Bahr: Parsifalschuh ohne Ausnahmegefeß. Berlin, Schuster & Goffler. M. —.60.

Georg Braschowanoff: Von Olympia nach Bahreuth, Eine Geisteradiobromie. Zweiter Band. Leipzig, Zenienverlag. M. 4.—.

Heinrich Bulthaupt: Literarische Vorträge, Herausgegeben von H. Kraeger. Oldenburg, Schulgesche Hoffbuchhandlung. M. 4.—.

Gottfried Hagen: Die köln'sche Oper seit ihrem Einzug in das Opernhaus, 1902—1912. Köln, Paul Neubner. M. 1.50.

Dramen

Arthur Schnitzler: Die Theaterstücke in vier Bänden. (Der gesammelten Werke zweiter Teil.) Berlin, S. Fischer. In Leinen 12, in Halbleder 16, in Ganzleder 21 Mark.

Zeitung und Zeitschriften

Georg Hirschfeld: Nach Calderon. Tag 228.

Hermann Kienzl: Auch ein Wort über das Dramatiker-Theater. B. Z. 481.

Ludwig Alinenberger: Erinnerungen an Josef Rainz. B. Z. 490.

Alwin Kronacher: Eine Bühneneinrichtung von Kleists Amphitryon. Die Szene II, 3.

Hermann Leffler: Lear, Erstes Bild. Die Szene II, 3.

Franz Mannstädt: Bedekinds Franziska. Wage XV, 38.

Wilhelm König: Regiestipendien. Die Szene II, 3.

Johannes Wendland: Jesus auf der Bühne. Grenzboten LXXI, 38.

Paul Wertheimer: Das Erler Passionspiel. N. Fr. Nr. 17272.

Vereine

Der Akademische Verband für Literatur und Musik in Wien feiert bereits am vierten Oktober im

kleinen Festsaal der Universität den fünfzigsten Geburtstag Gerhart Hauptmanns durch einen Vortrag von Hermann Bahr.

Der Vizepräsident des Österreichischen Bühnenvereins Direktor Stärf und das Ausschußmitglied Holz-Feigl haben ihren Austritt angezeigt.

Zensur

Dem wiener Cabaret „Die Hölle“ wurde von der Zensurbehörde die Aufführung der neuen einaktigen Komödie „Alles für Slowenien“ von Jacques Burg und Walter Turszinski aus politischen Gründen untersagt.

Prozesse

Der Operndirektor Oscar Hammerstein in New York hat einen Rechtsanwalt beauftragt, eine Klage auf vierhunderttausend Mark Schadenersatz gegen die Primadonna Miß Felice Thne einzureichen. Die bekannte Opernsängerin soll bei ihrer Ankunft in New York aus England Bericht erstatten, die sie an Bord des Dampfers interviewten, erklärt haben, daß sie Hammerstein bei einem Disput in London mit ihrer roten Rolle ins Gesicht geschlagen habe. Hammerstein bestreitet das aufs Bestimmteste.

Unterricht

Goeben erschien das Vorlesungsverzeichnis der Theaterakademie des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, verbunden mit der Opernschule des Stadttheaters (angegliedert dem Vogtschen Konservatorium für Musik, Rotenbaumchauffee 15). Es kündigen an: Direktor Carl Hagemann sechs Vorlesungen über Grundprobleme der Schauspielkunst, Direktor Hans Loewenfeld zwei Vorträge über Meister der Szene und zwei über Richard Strauß in seinen Bühnen-

werfen, Doktor Lothar Schreyer dreißig Vorlesungen über Kostümlunde. Die drei Vortragenden teilen sich außerdem in einen Zyklus von dreißig Vortragsabenden zur Erläuterung von Rollen aus Oper und Drama.

Dem Krüz-Färberschen Konservatorium in Hamburg wurde eine Schauspielschule unter Leitung von Leopold Fehner, Regisseur des Thaliatheaters, und eine Opernschule unter Leitung von Hans Schliker, Mitglied des Stadttheaters, angegliedert. Die neuen Kurse beginnen am siebenten Oktober. Am vierten Oktober wird Otto Ernst einen Vortrag über die Beziehungen zwischen Schauspielkunst und Dichter halten. Weitere Vorträge haben Heinrich Spiro, Leopold Fehner, Arthur Salheim und Paul Alexander übernommen. Die Dalcroze Kurse des Instituts werden von den Damen Billi R. Schwabe und M. Färber (vom hellerauer Institut) geleitet.

Theaterbau

In Nürnberg ist die Errichtung eines mittelgroßen Theaters für Operette und modernes Schauspiel geplant. Die Bau Summe von 1 200 000 Mark ist nahezu gezeichnet. Die neue Bühne würde in Vereinigung mit dem Stadttheater betrieben werden.

Das Theater Groß-Berlin wird in wenigen Wochen eröffnet werden. Es wird auf dem Teil der Ausstellungshallen am Zoologischen Garten gebaut, der dem Bahnhof zugekehrt ist, und soll eines der schönsten und vornehmsten Bühnenhäuser Berlins werden. Es wird nach den Entwürfen und Plänen des Architekten Arthur Wiberfeld errichtet; die Ausführung liegt in den Händen der Firma Edert und Danneberg. Der neue Theaterbau wird zu den größten in Berlin gehören. Das Bühnenhaus hat einen Umfang von siebenhundert-

bierzig Quadratmetern, der Bühnenausschnitt ist dreizehneinhalb Meter breit; der Zuschauerraum mit seinem Parkett und den Ranglogen enthält etwa 1600 Sitzplätze. Hinter den Logen ist ein großes vornehm ausgestattetes Promenoir angelegt, wie es in dieser Größe kein anderes berliner Theater aufzuweisen hat. Das Theater hat zwei Haupteingänge, von denen der an der Hardenbergstraße gelegene besonders prächtig gehalten ist. Der zweite Eingang liegt in der Joachimsthaler Straße gegenüber dem Bahnhof. Ganz besonderer Wert ist natürlich auf die Feuerficherheit sowohl des Zuschauerraums wie des Bühnenhauses gelegt worden. Die Kleider-Ablagen für das Publikum liegen auf beiden Seiten des Zuschauerraums parterre und eine Treppe hoch; sie sind sehr bequem angelegt, da die zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten hier eine Tiefe bis zu acht Meter haben. Das Unternehmen ist als Rauchtheater gedacht, und es sind deshalb technisch sehr bemerkenswerte Vorkehrungen für die Zu- und Abfuhr frischer Luft geschaffen worden. Die Beleuchtung des Zuschauerraums erfolgt nach einem ganz neuen System.

Das königliche Opernhaus von Dresden ist nach fünfzehntägiger Pause, in der der Umbau vollendet wurde, wieder eröffnet worden. Der Gesamtumbau hat einen Zeitraum von drei Jahren in Anspruch genommen. Die Kosten des ganzen Umbaus betrugen zwei Millionen Mark, wovon die königliche Kassenliste 380 000 Mark trägt. Der Zweck war, eine möglichst große Feuerficherheit des ganzen Gebäudes zu erreichen sowie eine durchaus moderne Bühne und Erleichterungen und Bequemlichkeiten für das Publikum zu schaffen. Das Haus erstrahlt in Weiß und Gold, und die Wände sind mit rotem Seidendamast bespannt oder in zarten Farben gemalt. Einen brunkvoll festlichen Charakter trägt das neu ausgestattete Foyer.

Ausschreibungen

Um die Direktion des Breslauer Stadttheaters, von der Dr. Theodor Loewe am 15. Mai 1913 zurücktritt, bewerben sich schon jetzt zehn Kandidaten. Vier davon sind Mitglieder des Theaters: der bisherige erste Kapellmeister Julius Bräuer, Opernregisseur Kirchner, der Bassist Rudolf Wittenkopf (früher an der Berliner Hofoper) und der Heldendarsteller Johow. Als weitere Kandidaten nennt die Liste den an der Berliner Hofoper engagierten Baritonisten Joseph Höpfl, den Charakterspieler Rudolf Lettinger, den Kammerjäger Gura und den Komponisten und Konzertdirigenten Oskar Fried. Zwei weitere Bewerber sind der frühere Volksoperndirektor Alfieri-München und der Direktor des Magdeburger Stadttheaters, Hagin.

Personalia

Leo Slezak wird in dieser Saison zum letzten Mal in New York singen. Er will sich dann in München niederlassen und Gastspielreisen durch Deutschland und Ausland unternehmen.

Zum Nachfolger Julius Anieses und des Kapellmeisters Müller in Bayreuth ist Kapellmeister Rittel von Darmstadt gewählt worden.

Engagements

Baiken (Stadtth.): Ewald Wend.

Berlin (Friedrich-Wilhelmstadt. Schpsth.): Heinr. Alexander von Halle 1912-15.

— (Kstspsth.): Reinhold Gaeuffermann vom Residenzth. Hannover 1912-16.

— (Opernth.): Elsa von Holbein.

— (Schpsth.): Karl Vogt.

— (Schillerth.): Hilde Engel 1912-17.

Eoburg (Hofth.): Erich Zinner 1912-13.

Davos (Kurtth.): Kurt Borchardt (Oberregisseur und Direktionsstellvertreter), Konstantin Jarocki vom Wilhelmth. Wilhelmshaven.

Düsseldorf (Schpsth.): Karl Grune ab 1913 (Arnausche Theaterschule in Wien).

Glogau (Stadtth.): Georg Urban vom Stadtth. in Elst 1912-13.

Hamburg (Hamb. Operntentth.): Charlotte Schmitz 1912-13.

Hablong (Stadtth.): Marietta Albert.

Heidelberg (Stadtth.): Bruno Schönfeld (Heldentenor) 1912-13.

Kattowik (Stadtth.): Alexander Starke vom Thaliath. Saarbrücken 1912-13.

Linz (Stadtth.): Hans Rauer (Kapellmeister).

Magdeburg (Stadtth.): Editha Benjar.

Mannheim (Hoftheater): Bruno Schönfeld ab 1913.

Nürnberg (Intimes Th.): Hedda Forsten vom Stadtth. Barmen 1912-13.

Ratibor (Stadtth.): Johann Bartusch von Bichelswerder Freilichttheater, Willh Stapel vom Gubener Stadtth.

Schaffhausen - Solothurn (Vereinigte Stadtth.): Carl Schmitz 1912-13.

Sigmaringen (Hofth.): Georg Kurz, Anton Rudolph, Anton Schwarzenberger 1912-13.

Troppau (Stadtth.): Otto Glaser vom Josefstädter Theater Wien (Erster Jugendlicher Gesangs-komiker).

Wien (Josefstädter Th.): Rud. Jamnik ab 1913 (Arnausche Theaterschule in Wien).

Wismar (Stadtth.): Maria Urban vom Stadtth. Meissen, Ernst Runge 1912-13.

Todesfälle

Léon Gandillet in Paris. Geboren 1862. Lustspielsdichter.

Nachrichten

Die Umwandlung des Berliner Apollotheaters in ein Operntentheater ist nunmehr gesichert. Das Theater wird auch nach seiner Umwandlung unter der Oberleitung

des Direktors Juppä stehen, der zu diesem Zweck einen neuen Pachtvertrag mit dem Besitzer des Grundstücks auf weitere zehn Jahre geschlossen hat. Die Umbauarbeiten beginnen am 1. April 1913 und werden vor allen Dingen dadurch nötig, daß es dem Theater an einem eisernen Vorhang fehlt. Das Apollotheater wird bei dieser Gelegenheit mit den neuesten und besten Feuer sicherheitsmaßnahmen ausgestattet. Die Operettenspiellzeit beginnt am 1. Mai 1913. Das Repertoire wird vorwiegend mit Werken Franz Lehars bestritten werden.

Unter den wiener und Hamburger Freunden des verstorbenen Burgtheaterdirektors wurde eine Sammlung für ein Baron-Berger-Denkmal in Wien eingeleitet. Es soll an dem von der Gemeinde Wien gewidmeten Ehrengrab auf dem Zentralfriedhofe aufgestellt werden. Hofschauspieler Otto Ereklér, der sich schon seit langem in seinen freien Stunden als Bildhauer betätigt, wird das Denkmal ausführen.

Zurzeit schweben Verhandlungen zwischen Strindbergs Erben und der Direktion des Nordischen Museums in Stockholm, deren Gegenstand die Einrichtung eines Strindberg-Zimmers in diesem Museum ist. Zu diesem Zwecke wird wahrscheinlich das Arbeitszimmer, möglicherweise auch die Bibliothek des toten Dichters Verwendung finden. Seine Habe wird augenblicklich noch in seiner Wohnung im Gelben Turm, den er zuletzt bewohnte, aufbewahrt.

Georg Hartmann, der Direktor des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, hat im Verlag von Ahn & Simrod die Original-Megitative zu Figaros Hochzeit in einer neuen vereinfachten Bearbeitung erscheinen lassen, die sich die Wahrung des richtigen deutschen Zeitmaßes zur Aufgabe gemacht hat. Ein Vorwort erläutert die Absichten Hartmanns.

Das Frauenkomitee des Oesterreichischen Bühnenvereins hat am ersten Oktober im wiener Kaiserin-Elisabeth-Künstlerheim, Roter Hof 16, eine Toilettenzentrale eröffnet.

Nach dem jetzt vorliegenden endgültigen Rechnungsabschluß der Vereinigten Kieler Stadttheater für das Jahr 1911-12 betrugen die Einnahmen ohne den städtischen Zuschuß 584 392 Mark, die Ausgaben 751 754 Mark, sodaß das Defizit 167 362 Mark beträgt und zu der schon bewilligten städtischen Beisteuer weitere 35 000 Mark beschafft werden müssen.

Jbsens Wohnhaus in Christiania, das bekanntlich einem Hotel weichen sollte, dürfte nun doch erhalten bleiben und zu einem Museum gestaltet werden. Eine Gesellschaft hat zu diesem Zweck das Haus angekauft.

Die Presse

1. Rössische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. August Strindberg: Totentanz (Erster Teil), Drama in vier Akten, Deutsch von Emil Schering. Deutsches Theater.

1. Das qualvolle und quälende Ehedrama gibt sich ganz als Prosa, als Wirklichkeit von äußerster Härte, aber es schimmert etwas Wunderbares, man könnte fast sagen: etwas Märchenhaftes aus der Tiefe des Sumpfes.

2. Die Aufführung dieser Szenen, in denen tiefste Wahrheiten unserer Existenz von einem Genie zu aufrüttelnden tragischen Wirkungen aus der Verborgenheit gerissen werden, war eine außerordentliche Leistung.

3. Sehr tief hat diesmal Strindberg seine Weltanschauung und Lehre hinter den Vorgängen und absonderlicher Gestalten versteckt; und darum ist dieses Werk eins seiner vollendetsten Dramen geworden.

4. Eine würdige Opferrgabe.
5. Die ausgezeichnete Darstellung zwang das Stammpublikum des Deutschen Theaters zu Geduld, Respekt und einem anständigen Bemühen, diesen wilden, in einen Einzelfall verdichteten Ringkampf der Geschlechter zu verstehen.

*

II. Melchior Lengyel und Ludwig Wiro: Die Jatin, Schauspiel in drei Akten. Komödienhaus.

1. Das Stück hat einen jener Erfolge davongetragen, die genau ausgerechnet sind, und die so kalt lassen wie mathematische Exempel.
2. Das Stück rauschte vorbei, mit vielen lärmenden Worten, die aber nicht lange nachklangen.
3. Das Schauspiel verzichtet bescheiden darauf, eine Bereicherung der Literatur zu sein.
4. Eine Mischung von derben theatralischen Effekten und heiterer Pikanterie.
5. Muß ich noch hinzufügen, daß dieses Stück schlecht ist?

*

III. Romain Coolus: Liebesbarometer, Lustspiel in drei Akten, deutsch von Max Schönan. Trianontheater.

1. Ein mit Jötchen niedlich gespieltes bürgerliches, nein: aristokratisches Mährchen.
2. Schablone, aber eine annehmbare Sorte.

3. Eine engbegrenzte Handlung; sehr viel geistreiche Plaudererei; sehr viel Behagen schaffende Liebendwürdigkeit und ein Schuß Pikanterie.

4. Ein wirklich gutes Stück mit einem ebenso flotten wie vornehmen Dialog.

5. Der erste Akt ist reichlich lang geraten. Der zweite sucht Munterkeit zu machen. Am meisten auf die reine Wirkung des Dialogs und des schauspielerischen Ausdrucks ist der dritte Akt gestellt.

*

IV. Leo Birinski: Narrentanz, Komödie in vier Akten.

1. Wenn die zweite Hälfte der Komödie gehalten hätte, was die erste verspricht, so würde man Birinski das seltene Verdienst zuerkennen haben, daß er sich eine hübsche Erfindung einfallen ließ, daß er sie als geschickter Arrangeur und witziger Plauderer durchführte.

2. Birinski hatte hier einen hübschen Komödieneinfall. Aber er war seinem eigenen Stoff nicht gewachsen.

3. Eine lede, übermütige Schilderung der russischen Zustände mit einem stark satirischen Einschlag.

4. Die Komödie läßt sich wirklich nur mit ziemlich gemischten Empfindungen genießen.

5. Zwei Akte lang hört man es gern, einen dritten geduldig, einen vierten ungeduldig.

Von heute an sind alle für

**Verlag, Redaktion und Expedition
der „Schaubühne“**

bestimmten Sendungen zu richten nach:

Charlottenburg, Pernburgstraße 25.

**Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Pernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsberg & Sentrich, G. m. b. H., Berlin S 14**

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

10. Oktober 1912

Nummer 41

Dramaturgisches / von Theodor Lessing

Für bildende Künste und Musik haben wir Staatsschulen und Akademien. Die Kunst des Theaters ist der privaten Willkür und Blusmacherei überlassen. Sehr langsam nur erwacht die Einsicht, daß Stilschulen und dramaturgisches Wissen für Schauspieler nötig sind, und daß Bühnenaesthetik, Inszenierungskunde und Theatergeschichte eine ‚Wissenschaft‘ sind. Der erste Versuch, der Theaterkunde im Anschluß an die Kunstwissenschaften eine Stätte zu schaffen, wurde vor einigen Jahren gemacht, indem die Universität Jena eine erste Professur für Dramaturgie errichtete. Aber wie immer zuerst die Mäuren der Sache an Stelle der Sache selber treten, so geschah es auch bei der jungen Kunstwissenschaft des Theaters. Kein mittelguter Journalist würde ohne Scham solche Banalitäten auskramen, wie in Jena, aber auch in München und anderswo unter dem Deckmantel der Dramaturgie den ganz unfritischen Studenten vorgesetzt werden. Die Grenze dieser Forschung liegt immer noch bei Frehtag und Bulthaupt. Was die Theaterzeitschriften bringen, ist nicht von literarischer, nicht von kunsttheoretischer Natur. Der Schauspieler hat keine Stätte, wo er sachliche aesthetische Erkenntnisse holen kann. Wie sehr die notwendig wären, zeigt jede Aufgabe, welche über die Forderung richtigen Sprechens und Stehens, Bewegens und Gestikulierens hinausgeht. Auch die Regiewissenschaft kann nur nützliche Techniken liefern, nie die Aesthetik des Theaters ersetzen.

*

Welche Seelenkräfte sind wohl in tausend Konvikten und Klöstern leergebrannt! Wie viele Hunderttausende sind um metaphysische, religiöse Fragen in den Tod gegangen, die eine Generation später nicht mehr verstanden haben. Und doch besagt das alles nichts gegenüber der Seelenkraft, die in Theatern allabendlich an untaugliche Mittel vergeudet, verpufft, verschleubert wird. Die meisten der aufgeführten Stücke sind nicht wert, daß

man um sie eine neue Kulisse malen läßt. Merger, Rabale, Arbeit, Erregung und nach ein paar Abenden verschwindet das „Kunstwerk“ für immer in der Versenkung. Arme Regisseure! Und dabei immer das Wort „Kunst“ im Munde führen müssen! Nur ein Trost ist uns gegeben in dem wüsten Trubel von Zufall und Eitelkeit, genannt Theater: Der Herr Literat, er, der nie auf eine Probe kommt, wie ein Kostüm überlegen, einen Regieplan zeichnen, die technischen Möglichkeiten eines Raums zu überlegen hat, fertigt die Arbeit von zwei Wochen mit zwei Zeilen ab und erfreut sich und die Welt dabei an seinem Scharfblick und trefflichem Stil.

*

Ein wertvoller Theaterleiter müßte folgendes sein: 1) Liebenswürdig und ein Despot; 2) smarter Geschäftsmann; 3) Kenner der Literatur; 4) Kenner der Ausdruckskünste; 5) guter Regisseur. Dazu noch Kenner der Musik und der bildenden Kunst. Nie findet man das alles beisammen. Selbst die besten Theaterleiter waren in ihrer Art einseitig. Möge es uns genug sein, wenn die kaufmännische, die technische und die aesthetische Leitung der Theater strikte getrennt wird, wenn jedes Theater ein aesthetisches Gewissen hat. Es ist auch nicht so schlimm, daß die Intendanten meist mit Militärs besetzt werden. Sie bringen scharfen Blick und Sinn für Ordnung mit.

*

Wenn man die gleiche Rolle von verschiedenen Plätzen aus sieht, dann findet man sehr häufig, daß es für jeden Schauspieler bestimmte perspektivische Distanz und sozusagen ein Maximum und Minimum der Günstigkeit gibt. Es giebt Künstler, die man erst aus der Nähe schätzen lernt. Es giebt andere, die eine bestimmte Entfernung von der Bühne fordern. Wo ein Künstler aus der Fülle angeborener Gaben naiv impressionistisch spielt, ist Nähe günstiger als dort, wo auf das Bildhafte hingestrebt wird. Die zum Theaterreferat geeigneten Plätze sind ausschließlich die ersten Reihen des Parketts, jedenfalls Plätze, von denen aus man erstens ein Gesamtbild haben kann, zweitens sich mit dem Bühnenboden in gleicher Ebene befindet, drittens das Opernglas, ein Marterinstrument für aesthetische Betrachtung, entbehren kann. Es ist beim Theatersehen übrigens umgekehrt wie in der Malerei. Ein Werk des Impressionismus kann man nicht verstehen, wenn man nicht die Stellung wechselt. Ein Werk von Paul Bach kann man auch durch ein Opernglas genügend würdigen. Ferner beobachtet man: wo bestimmte Zarthelten den Vorzug ausmachen (Typ: Gertrud Eysoldt), ist ein kleiner Raum günstiger, bei Schauspielern von großer Kontur (Paul Wiede) führt der enge

Rahmen zur Monotonie. Es gibt viele derartige kleine Regeln. Leider hat die Theaterkritik, weil sie zu sehr literarische Kritik ist, selten auf sie geachtet. Ich habe bei Opernaufführungen gefunden: Es gibt Gesetzmäßigkeiten, die das Verhältnis der Temperatur des Raums zur menschlichen Stimme betreffen. Es ist, zum Beispiel, eine gute Regel, daß der Musikraum kalt sein soll. (Warum wohl? Der Grund scheint nicht nur akustischer Art.) Ferner bestimmt die Temperatur die Klangfarbe der Instrumente. Es gibt ebenso Regeln über die Beziehung der Farbe im Rampenlicht zur Individualität der Rolle. Ich würde behaupten, daß man eine natürliche, naive Rolle wie in einem violetten Kleide spielen kann; daß bestimmte Haarfarben bestimmte Kleiderfarbe ausschließen müssen und dergleichen. Dies aber sind Momente der eigentlichen Theaterkunst. Sie sollten das eigentliche Studium der ‚Theaterkritik‘ ausmachen, die ihre Intelligenz noch heute darin erschöpft, daß sie konstatiert: ein Lustspiel von D'Arronge sei kein Trauerspiel von Shakespeare. Hinter der meisten Kritik steht die naive Verwechslung der Rolle mit dem Schauspieler. Ja, wenn das Fach oder die Figur dem Kritiker unsympathisch ist, so überträgt er das oft auf den Träger der Figur. Eben so ist es ein unsinniger Gesichtspunkt, zu meinen, der Schauspieler müsse sich schämen, banale Rollen zu übernehmen. Theodor Dieficke oder Karl Helmerding waren Genies der Bühne und haben immer nur ‚Schmarren‘ gespielt. Aber ebenso unsinnig ist der Wahn, es käme überhaupt nicht auf das ‚Literarische‘ an. Im Anfang war der Dichter. Das heißt freilich nicht: das Wort.

Rückblick / von Emanuel von Bodmann

Ich laß,
 Ausgestreckt im hohen Gras,
 Meine Lieder der Liebe wieder,
 Marksteine aus süßen und bitteren Tagen.
 Ach ja, wie voller hing der Lieder,
 Wie saftiger sproß der Wiesengrund,
 Und wie viel wilder küßte mein Mund,
 Und wie viel schmerzlicher zuckte mein Herz
 In jenen Tagen,
 Als hier meine armen Lieder
 Es sagen.

Totentanz

Trefft mich am Pfuhl des Acheron! Dort sollen nämlich die drei Hexen ihre Zaubertücher rüsten. Sekate weiß es: . . . diese Nacht wird noch ein graunvoll Werk vollbracht! Wenn damit ein Drama gemeint wäre, so müßte es aussehen wie Strindbergs 'Totentanz'. Eine finstere Höhle. In der Mitte ein siedender Kessel. Um den Kessel schließt den Reihn, werft das Giftgefrös hinein: Drachenschuppen, Wolfeszähne; Hexenmumien, Kollerhähne; Haifisch-Magen, Aug und Schlund; Schierlingswurz aus dunklem Grund — daß der Zauber mächtig glühe, zisch und schäume, Höllenbrühe! Keines andern Worte als Shakespeares reichen aus, um einen Begriff von der Atmosphäre dieser Tragödie, von ihrer Fiebertemperatur, ihrer infernalischen Unheimlichkeit, ihrer pechschwarz und grellroten Pracht, von ihrer eminent dramatischen Natur zu geben. Unscheinbar liegt ein Stück graue Erde da. Plötzlich brechen rauchende Flammen aus ihr hervor. Sie rasen sich aus. Der Rauch verzieht sich, und kerzengerade steigt eine reine Feuersäule zu dem Himmel auf, wo nie die Sterne irren, und wo allen verziehen wird, weil sie nicht wußten, was sie taten. Soweit sind wir freilich erst am Schluß des zweiten Teils; und bisher ist uns nur der erste gezeigt worden. Aber auch schon hier ist nicht bloß fühlbar, sondern wird deutlich ausgesprochen, daß Strindberg voll Mitleid auf seine, auf die Menschen blickt. Voll Mitleid und gleichwohl ohne die geringste Sentimentalität. Dazu hat er zuviel Ehrfurcht vor der Realität des Lebens, vor der Unentrinnbarkeit von Blutmischungen, vor der Folgerichtigkeit blind waltender Naturkräfte. Von ihnen will er ein unerbittlich getreues Abbild malen, nichts weiter, und höchstens hinzufügen, wie tief es ihn schmerzt, kein andres Bild als Vorlage zu haben. Es ist nicht seine Absicht — es ist die Gnade seiner Künstlerchaft, daß sich ihm das Abbild zum Sinnbild weitet. Es entsteht ein Gleichnis. Der Vorgang bedeutet mehr als sich selbst, und die Personen . . .

Gibts wirklich solche Wesen, oder aßen wir Tollwurz, die die Vernunft gefangen nimmt? Zumindest sind sie selten, solche Wesen. Nein, was irgendmann und überall auf Erden Eheleute, die der Haß zusammenhält, einander zugefügt: das ist hier nicht grotesk verzerrt, sondern einfach zusammengetragen und nur dadurch grandios gesteigert.. Kein einzelnes und kein einzelner Moment dieses satanisch und sadistisch grausamen Ehekriegs entfernt sich

von der Natur; aber übernatürlich ist die Dichtigkeit der Hiebe und Stiche, die unermüdlische Kampfbereitschaft beider Gegner und ihre Schlagfertigkeit im wörtlichen und übertragenen Sinne. Je mehr sie sich bekriegen, desto inniger wird ihre Gemeinschaft. An den Fängen, die sie einander ins Fleisch krallen, sind Widerhaken; und diese sind noch vergiftet. Die Wunden schwären, und erst da eins von beiden fast so weit ist, an diesen Wunden zu sterben, tritt ein Augenblick der Ruhe und Selbstbesinnung ein, der auch unserm Verständnis der Tragödie zugute kommt. Es war Sache des jüngern Strindberg und wäre dem Ältern zu wenig, die Ehe als Hölle zu bezeichnen. Das ganze Leben ist eine Hölle — eine unabreißbare Kette von Enttäuschungen, Beschmutzungen, Erniedrigungen, Vergewaltigungen, erlittener oder verübter; ein Kampf nicht bloß zwischen Mann und Weib, sondern aller gegen alle. Wer eine Frau hat ist unglücklich; wer keine hat, ist nicht glücklicher. Was bleibt diesem Edgar, dem ‚Bamphr‘, denn andres übrig, als seinen Mitmenschen das Blut auszusaugen, nachdem es ihm selber ausgesaugt worden ist! Ein bißchen Glück macht uns besser; doch nichts als Unglück — das macht uns zu Wölfen. Er hat wenigstens die Kraft, seine Schandtaten auszustreichen und weiterzugehen. Aber wohin? In Herzverfälschung, Schlagfluß und jenes unbekannte Land, wo es ungewiß ist, ob es seine Seligkeit vergrößern wird, daß sein Quälgeist, sein Alb, sein nagender Wurm, sein Pfahl im Fleisch, seine Frau Alice jetzt friedliebender über ihn denkt — halb aus Freude, ihn loszusein, halb aus Schmerz, schließlich doch ein Teil ihres selbst verloren zu haben. Jedenfalls aber wird sie endlich aufatmen. Ein hoffnungsloserer Pessimismus ist nicht möglich als dieser, der erklärt, daß nur des einen Tod des andern Leben ist, und der das nicht allein für unsern einen Fall und ganz und gar nicht bloß für Ehefälle meint. Von diesem Schluß aus ist das Werk kaum noch mißzuverstehen. Hier bekommt auch der Titel erst seinen vollen Klang, seine symbolische Mehrdeutigkeit.

Bis zu diesem Schluß werden wir die zweite Hälfte Weges hoffentlich bald zurücklegen dürfen. Der Genuß wird nicht kleiner sein als bei der ersten. Was für vier Akte! Kocht die Brühe steif und stark, würzt sie dann mit Tigermark. Wenn man Strindberg hört, ist es einem, als hätte Shakespeare diese Mahnung wiederum für Dramatiker erlassen, und als hätte keiner von seinen Nachfolgern sie großartiger befolgt als dieser Schwede. Auch bei Ibsen gibt es kein überflüssiges Wort. Aber man hat das Ge-

fühl, daß die überflüssigen Worte nachträglich gestrichen, daß die
 Repliken von einem Fanatiker der Prägnanz aus artistischen
 Gründen auf die kürzeste Form gebracht worden sind. Strind-
 bergs Kürze ist organisch. Schwer zu glauben, daß sich bei ihm
 eine Buchausgabe sonderlich von der ersten Niederschrift unter-
 scheidet. Jeder Satz die Explosion einer innern Ueberfülle im
 rechten Moment und im rechten Maß. Jede Szene von der
 jähen Steigung, die dem Tempo dieses vorwärtsgepeitschten Dich-
 ters entspricht. Jeder Akt . . . ja, das ist eine Genialität für
 sich, wie überhaupt vier Akte aus einem Thema geholt sind, dem
 man gerade bei Strindberg keine besondere Trächtigkeit mehr zu-
 getraut hätte, oder richtiger: wie sich allmählich herausstellt, daß
 es diesmal ein ganz andres, ein unvergleichlich größeres Thema
 ist. Wenn am Anfang Mann und Frau von uns, aber auch von
 einander abgewendet sitzen und die Feindseligkeiten eröffnen,
 dann rechnet man unwillkürlich auf das alte Lied und fürchtet sich
 vor der Monodie. Nicht lange. Es greift eine dritte Stimme da-
 zwischen, ein freundlicher Bariton, geht so willig wie möglich bald
 auf den Brummbaß, bald auf den schrillen Sopran ein, begütigt,
 so oft die beiden wütend gegen einander toben, schlägt neue Töne
 an, die wieder sie aufnehmen müssen, mildert die Schrilie des
 Soprans und erwärmt ihn zu einer brünstigen Färbung, wird
 dadurch aber auch für sein Teil erotisch erregt, fühlt sich in diesem
 Zustand geschwächt und geduckt, rafft sich auf, scheidet aus —
 und überläßt Baß und Sopran ihrer Monodie. Dazu haben die
 Elemente manchmal chorartig gebrüllt. Die unerschöpflich ab-
 wechslungsreiche Stimmführung in diesem Kanon, das Gebrause
 seines Fortissimo, die Trostlosigkeit seiner Melodie, sein schlur-
 render Rhythmus, die groteske Schauerlichkeit seiner buffonesken
 Intermezzi: das alles wird in der dramatischen Weltliteratur
 nicht oft seines gleichen haben. Es ist wie eine Parodie auf den
 Grundgedanken der Tragödie, daß Strindberg sterben mußte, be-
 vor dieses Werk, das seinen Meister lobt und enthält wie kein
 andres, auf einer berliner Bühne leben durfte.

Gut, daß es dann wenigstens ins Deutsche Theater und dort
 in Reinhardts Hände gekommen ist. Es war ja eigentlich immer
 nur zu befürchten gewesen, daß wir ihn, nicht: daß er sich ver-
 lieren würde. Aber unter allen Umständen ist es erfreulich, daß
 er sich endlich wieder einmal ganz als den Alten erwiesen hat.
 Von diesem Turm, dessen Galbrund über die Rampe hinaus zu
 einem einengenden, beklemmenden, erwürgenden Bollrund er-

gänzt worden war, ging ohne das mindeste Aufgebot von Stimmungskünsten ein stechender Gifthauch aus. Miasmen lagen in der Luft und machten sie dick und faulig. Wie der Bote einer bessern Welt drang durch die Mitteltür das gedämpfte Licht, das der Himmel aufs weite, reine und reinigende Meer warf. Drinnen zerfleischten die Menschen einander, wenn sie sich nicht gerade von dieser Tätigkeit für diese Tätigkeit ausruhten. Als Freund, Verwandter, Vermittler, Begütiger und Beichtvater, der schließlich empfindlich in Mitleidenschaft gezogen wird, lief zwischen ihnen der vortreffliche Biensfeldt umher, von dem man seit dem ‚Friedensfest‘ weiß, daß er mehr als ein Komiker ist. Nicht mitzuhassen — mitzulieben, ist Kurt da. Er vertritt den Dichter, kann also oder soll sogar aussehen wie er, und es ist der einzige Einwand gegen Biensfeldts schlichte und herzliche Gestaltung, daß er Strindberg zu ähneln versuchte, ohne durch seine äußern Mittel dazu gerüstet zu sein, daß er ihm glich, wie die Ensoltd dieser Alice glich. Die ist tyrannisch und grausam, abgründig böse mehr geworden als geboren. Sei es nun, daß mir von der Ensoltd nichts so fest im Ohr geblieben ist wie der Ton ihrer kleinen Selbstsetze, sei es, daß sie früher mehr Töne hatte: heute glaube ich ihr kein Raubtier mehr. Echt war nur ihre gequälte, nicht ihre quälende Alice. Aber nicht einmal das tat der Vollkommenheit der Aufführung Abbruch. Denn Wegener spielte als gequälter Edgar auch die Quälerin mit: so überschüssig reich war er, so wunderbar befähigt, nicht allein jedes Krankheits-symptom ohne klinische Finessen förmlich ruckbar zu machen, sondern auch jede Seelenfalte dieses Mannes bloßzulegen, den man bei seiner verblüffenden Mannigfaltigkeit für zusammengesetzt halten möchte, und der doch in jeder Situation durch unnachahmliche Naturlaute seine erdentwachsene Menschlichkeit beweist. Seine Feigheit und seine Gewalttätigkeit, sein hohles Renommistentum und seine wahre Sehnsucht nach Zärtlichkeit, seine Knabenfreude an den Leiden der Nächsten und seine weibische Empfindlichkeit für jeden Schmerz, seine schlotternde Todesangst und den Rest einer ursprünglichen Männlichkeit: alles das reihte auch Wegener nicht an einander — das gab dieser prachtvoll germanische Schauspieler in derselben lückenlosen Geschlossenheit aus sich heraus, wie sein prachtvoll germanischer Dichter. Wie dankbar ist man für solchen Abend, und wie inständig wünschte man, daß Reinhardt selber darin die Befriedigung gefunden hätte, die ihn bestimmen könnte, ganz zu dieser Art Arbeit zurückzukehren.

Der Elementargeist /

von Felix Poppenberg

Salamandrisch glühend, ein E. Th. A. Hoffmannscher Elementargeist aus funkelndem Kristall-Bokal, so steigt mir Hans von Bülow's Dämon aus seinen Briefen.

Wenn ich in diesen mit magnetischem Fluidum geladenen sechs Bänden lese, in denen des Meisters Witwe die zuckenden Gebärden, die momentanen Vibrationen eines unruhvollen Lebens mit feinen stillen Händen, den Händen einer Samaritaine, zum Ganzen gefügt, daß sie ein erfüllungsreiches Gebild geworden, dann denke ich an die Gestalten, die ich liebe, die Uebersteigerer des Lebens mit dem opium naturel im Blut und der Leidenschaft zum Grenzenlosen. In mannigfachen Gestalten erscheinen sie, als Leibhaftige und als imaginäre Portraits aus eines Dichters Hirn.

Stendhal gehört zu ihnen, er war der große Heimliche dieser Kunst, im Aeußern von spröder sécheresse, im Innersten aber von desto brennenderer Leidenschaft zum Ungewöhnlichen, zum divin imprévu; dann der Fürst Büdler — Bülow selbst war entzückt von ihm und witterte an ihm scharf, wie er 1884 schrieb, die „Verwandtschaft mit Byron, Heine, mit hundert mir sympathischer Autoren, last not least (ha, ha!) mit mir selber“ heraus. Kapellmeister Johannes Kreidler erscheint, E. Th. A. Hoffmanns Geistesgeschöpf, dessen „musikalische Leiden und Freuden“ und dessen Excentriks der Seele aus wundem überreizten Gefühl heraus mit Teufeleien und infernalischem Gelächter seinem Menschenbruder Hans so wesensgleich sich zeigen. Und einer sei nicht vergessen, der Gascogner, Monsieur Chrano de Bergerac, wie ihn Rostand bezaubernd wiederkehren ließ, von den silbernen Schellen einer souveränen Gedelnarrheit umflirrt, der Held der fabulösen Nase über dem Zwergenkörper und der graziösen Seele. Seine Verse hätte sich Bülow in sein Wappen flechten dürfen, er, der Mann mit dem „Leib des Schneiders und dem Blick des Wändigers.“ Auch er durfte von sich sagen: „Den Witz habe ich zum Zierrat mir erkoren“, doch „nur mir selbst erlaube ich, mich zu foppen.“ Und nicht zum Zierrat, sondern auch — ganz ähnlich dem cousin gaulois — als tödlich spitze Waffe . . . „und beim letzten Verse stech ich“ . . .

Das Scherzo dieser Lebenssymphonie ist nicht harmlos. Das geschliffene Wort ist für diese nervöse, hyperempfindliche Natur eine bedeckende Notwehr gegen die zudringliche Gewöhnlichkeit, ein Flammengaufelspiel, die Lästigkeiten abzuwehren, und eine be-

freiende Entladung überstarker innerer Spannungen in Witz und im Wetterleuchten.

Oft voll Charme und jener Liebenswürdigkeit, die gerade an den schwierigen Menschen sich bezaubernd weist, noch öfter aber ätzend, in jener Shakespeareschen Laune, die Imbeciles zu Lode zu figeln, ein inneres Gift durch Malice abzureagieren. Immer aber in jenem aesthetischen Egoismus geistigen Selbstgenußes. Und wer ihn in diese Motion versetzt, daß er in Schwingung kommt, den mag er leiden, selbst wenn er ihn zaust.

So liest man hier Geschäftsbriefe an Hermann Wolff — der bei dem *jeu d'esprit* ein glänzender Karambolage-Partner war — mit einem funkelnden Mienenspiel der Sätze und einem Flamboyantstil der sich selber überkletternden Einfälle.

Noch eine *Cyrano-Parole* steht auf diesem Schild: *honnête et exalté*. Man denkt an jene lächelnde Verschwendung des Gas-cogners, der sein Letztes mit einem Beutelmwurf dahingibt: „Wie töricht, aber wie pompös.“ Solche *Gentilezza* der Geste war auch Bülow eigen, eine Leidenschaft zur Noblesse — „des Anständigen kann man nie zu viel tun“ — und eine Wut gegen alles Schabig-Menschlich-Ordinäre. Im Stiften und Spenden zu künstlerischen Großzwecken war er, der von finanziellem Reich verfolgte Lebenskämpfer — beschämend für die Besitzenden — immer voran. Seinen Stolz setzte er darein. Und war auch ein Gefühl des Pompösen dabei, sicher war es nicht Renommisterei und Großmannszucht, die auf die andern spekuliert, eher wieder eine Art aesthetischen Selbstgenußes, das eifernde fordernde Eigengefühl, sich als Edelmann zu bestätigen. Und dieser Zug stammt auch aus Stendhalschen Untergründen.

Honnête et exalté ist er auch in seiner Kunst und in seinen menschlich-künstlerischen Beziehungen. Ein Serapionsbruder, ein Davidbündler im Geist, mit dem Fanatismus *contre les philistins*, ein Desperado gegen das Ewig-Gestrige, das er auch wohl — man hört dabei sein beliebtes *hm! hm!* — das „Ehe-liche“ nennt und immer in der Rodung des *Epater le bourgeois*. Dann werden alle Robolde seines Wesens los. Aus Opposition dirigiert er „antiphiliströs“. Vollgefühl und Wesensherrlichkeit durchströmt ihn nun, unnennbare Lebens-Fluten: „*le concert c'est moi*“; Seelenrausch und Ekstase, und in Eroberung und Hingabe der höchste Augenblick . . . „Orchestercoitus“, so heißt ers selbst.

Selbstgenießer und doch kein Zehdiener, sondern ein gläubiger Fanatiker der Idee; ein Enthusiast unter der Tarnkappe des Spötters; ein bereiter hingebungsvoller Vasall im Dienste des als Groß erkannten und wie Nietzsche ein „verehrendes Tier“,

voll brennenden Triebß, anzuhängen und für die gute Sache mit jedem Einsatz zu kämpfen. Als „Priester und Soldat“ fühlt er sich, für die „Trinität Wagner, Liszt, Berlioz“ schlug er seine heroischen Orchesterschlachten und durchquerte erobernd, doch auch wundengezeichnet, als „chrétien errant“ rußlos wandernd die Welt. Und narbenbedeckt, von schleichender Giftheimsuchung nie genesen — „daß Rezept für dieses Gift“, so sagt er bitter, „ist in Bayreuth zu erfahren“ — fand seine Seele in ihrem zweiten Leben einen neuen Herrn, auch er ein Johannes, Johannes Brahms, der von Schumann Verkündete, von Grazien und Selben Gewiegte.

Das ist ein Herrendienst, tief berührend wie herb innerliche, keusche Mannentreue in einem altdeutschen Epos. Man fühlt, wie Ehrfurcht Bülow glücklich macht, und wie ihn Dankbarkeit neu beflügelt und belebt, wieder einen starken wirksamkräftigen Sinn für sein Dasein gefunden zu haben.

So übergüll ist sein Herz vom Werk dieses Meisters, daß sein beherrschender Geist ihm gegenüber gehemmt erscheint, daß er stockt und nicht im gewohnten Spieltrieb schwingt. Eine temperierte Atmosphäre wehte um Brahms den Menschen, etwas Antoniohaftes der sensibeln unbeherrschten Nervennatur Bülows gegenüber. Und so kommt, was kommen muß. Auf das schrankenlose Sich-Verlieren hat die Natur die Enttäuschung als Preis gesetzt, und in jeder großen Nähe liegt schon der Keim der Entfremdung.

•

Eine Nervennatur ist Bülow, von jener Konstitution, die in den körperlichen Zuständen durchaus von Ebbe und Flut der seelischen Stimmungen beherrscht wird, die im Lauf eines Tages alle Stadien von welker Lebenserschöpfung bis zum strahlenden Lebensglanz durchmachen kann. Büdler, der Selbstbeobachter, und E. Th. A. Hoffmann, in ihrer quälerischen Neugier nach den Geheimnissen des eigenen Ichs, haben aus der Erkenntnis ihrer ähnlichen Verfassung das eigene baromètre spirituel sich aufgestellt. Bülows zuckende Erregbarkeit hatte zu solchen Selbstanalysen nicht den Wesenseinschlag von Rühle und sachlichem Naturforschersinn, der jenen eigen.

Indirekt nur läßt sich aus hastigen Briefen voll empörender Aufschrei über die Tyrannei seines innern Dämons ein Reflex dieser zermürbenden états d'âme erkennen.

Bülow trug die hautlose Stelle auf der Brust, von der Baumeister Solneß spricht. Berührungen, ja nur ein fataler Hauch, der dem Robusteren kaum fühlbar wird, peinigen ihn mit unerträglicher Qual. Er wird, um damit fertig zu werden, zu einem

maßlosen Verbrauch seiner Gefühlskräfte gezwungen, und das erschüttert, schlimmer als jede *débauche*, den Haushalt seines Innern. Das Gegenbild ist Goethe, der — im Tasso steigt das noch einmal auf — im Grunde von der gleichen Masse, in genialisch helllichtiger Selbsterhaltung immer die in jeder Epoche seiner Existenz notwendigen Befestigungen für sein Geheimstes und Verleblichstes sich fand; der schließlich in den Steinen, Pflanzen und Farben unübersteigbare magische Grenzen gegen Menschen und Menschenwesen sich aufrief. Ihrer nicht zu achten, ward er so am Lebensausgang mächtig, und man kann ihn auf sthgischem Rahn sich vorstellen, dem Baudelaireschen Don Juan gleich:

Der starre Held stand auf sein Schwert gestützt,
Er hat das alles nicht zu sehn geruht.

Welch Schmerzensmann dagegen Bülow. Kranke Scheu vor den Menschen plagt ihn und immer wieder ein unstillbarer Menschenhunger und ein unersättliches Freundschaftsverlangen; und dabei ist er doch aus der überwachen Reizbarkeit seines leichtverleblichen Wesens ganz ungeeignet zu nahen Gemeinschaften und mehr als jeder andre bis zur Lebensgefahr bedroht durch das Bewußtsein von der Unsicherheit aller menschlichen Zusammenhänge.

Man kann beobachten, wie überfein sein Gefühl für den Ton einer Situation ist. Er bebt innerlich zusammen unter der leisesten Dissonanz. Was an jedem andern vorübergehen würde, zwingt ihn zu tagelangem Grübeln. Und das Mißlingen einer Begegnung mit Menschen, die ihm etwas Wertvolles sind, martert ihn nicht anders, als die verpfuschte Wiedergabe eines musikalischen Werkes. Wie leidet er unter Lösungen und Trennungen in der Freundschaft und in der Liebe. Und nie lernt er die überwindende Gefaßtheit, die sich in die Hand der Notwendigkeit gibt, gewiß, daß ihr alle Dinge zum besten werden müssen.

Als Gegengewicht gegen das an „Fußangeln und Selbstschüssen“ reiche äußere Leben kultiviert Bülow seine phantasie-spielende Vorstellungsexistenz, seine *vie imaginaire* und sie für sich selbst darstellerisch zu machen, sie in Gesichtern, Einfällen, Gestalten gaukeln zu lassen, wurde ihm die Korrespondenz ein Mittel. Die *vie imaginaire* wird Erscheinung in der *vie, épistolaire*. Auf dem Papier kann Bülow, ungefährdet durch den falschen Gegen-ton der Erwiderung, sich frei bewegen und sich tummeln in ungestörten Variationen seines Selbst. Hier genießt er ganz.

Man möchte sogar denken, daß die erotischen Episoden in den Briefen, jener *amoureuse Reigen* voll klingender Magie wie aus Hoffmanns Erzählungen — Elvira in Padua voll Gluckschen Iphigenienkluges, Giulia-Milaneze, die so rhythmisch schreitet, Romaine, die Caprice — daß diese *Môtre-Coeur*-Stimmungen

im transluciden Erinnerungs-Abglanz seines Traumes und in der Spiegelung der Niederschrift vielleicht wollüstiger gefühlt sind als in der banalen Wirklichkeit.

Ja, gewiß ist dieser Imaginäre auf dem Papier sicherer seines Gefühls, und sein aller sicherstes Gefühl dabei bleibt immer die Sehnsucht nach dem, was fern.

In der wirklichen Begegnung ist er durch sein auf leiseste Mißstimmungen fast gierig reagierendes Temperament allen Hemmungen und Depressionen und der brutalen Zerstörung des Gefühls zu leicht ausgeliefert.

Voll Selbsterkenntnis scheut und meidet er daher auch immer, wenn es geht, beinah gespensterfurchtsam das von den mittlern Menschen als so „reizend“ empfundene Wiedersehen mit all seiner Enttäuschungs-, Befangenheits- und Befremdungsmöglichkeit.

Doch wenn er schreibt, dann kann er liebhaben, dann kann er, ungereizt, auch still und gut sein, teilnehmen an schlichten und primitiven menschlichen Gefühlen und sich anlehnen, ein müder Sohn der Erde. Die Briefe an die Mutter, die Briefe an seine Frau, die sein Gedächtnis uns in diesen Büchern aufbewahrt in hingebungsvollem Erinnerungsdienst, sie geben davon Kunde.

Die Briefe waren neben der Musik Bülow's Paradis artificiel.

Hier fand der Elementargeist seine höhere Wirklichkeit . . .

Aus einer Sammlung von Aufsätzen, die unter dem Titel „Maßlenzüge“ bei Erich Reiß erscheint.

Sketch / von Kurt Münzer

„Glender“, flüsterte sie. „Glender!“ schrie sie gellend. „Glender —“ wimmerte sie, und ein herzzerreißender Schmerz furchte ihr Gesicht. „Und dennoch,“ hauchte sie, „liebe ich Dich, liebe ich Dich —“. Ihr Antlitz verklärte sich, glänzte auf in Bärtlichkeit, ihr Kopf bog sich zurück, erstrahlend in einem inneren Licht. Ihre Augen feuchteten sich, ihre Lippen gingen sehnsüchtig auseinander.

Sie stand vor dem Spiegel und starrte sich ins eigene Gesicht, verfolgte mit lüsterner Neugier die Verwandlung ihrer Züge. Liebesverklärt sah sie sich an, küßte ihr Spiegelbild, dann ihre eigenen Arme, wurde plötzlich ernst. Ja, sie sah, die große Solozene! Welcher Triumph erwartete sie! Sie war schon im Kostüm des ersten Bilde: Casino von Nizza. Große Abendtoilette, direkt vom ersten pariser Schneider, schwerer Silberbrokat unter weißer Spitze, ceriserote Atlaschleppe, königsblaue

Reiher im gelben Haar, den Busen im viereckigen Ausschnitt bedeckt von dem persischen Halsschmuck, dem Geschenk des Schahs: eine Erinnerung an ihre glänzendste Zeit. Jetzt war sie vierzig. Wie wenigstens sie sagte! Es gab keine Männer mehr, die sich für sie ruinierten. Seit sie vor einem Jahr der junge Amerikaner um einer russischen Tänzerin willen verlassen hatte, hatte sie neben den notwendigen Anbetern, Freunden, gelegentlichen Liebhabern aus Geschäftsrücksichten, keinen bevorzugten Freund mehr gehabt, der ihr einen Block unterschriebener und unausgefüllter Schecks zur Verfügung gestellt hätte. Ihre Finanzen bedurften dringend der Aufbesserung, Schulden bedrängten sie — sie hatte sich nie auf Sparen und Haushalten verstanden. Mit Mühe hatte sie endlich einen dreimonatigen Urlaub vom Theater sich erwirkt und ging auf Gastspiele am Variété. Mit einem Sketch. Eine grandiose Rolle. Keine Situation, kein Gefühl fehlte: Glanz und Not, Casino und Raschemme, Liebe und Haß, Gefahr und Tod, Herzensgröße und Gemeinheit. Doktor Bill Rück hatte ihn ihr geschrieben, der junge Dichter, als Student schon bekannt geworden durch eine Kellner-Tragödie. Seine Jugend war der reifen Frau verfallen.

Sie zog ihre Schleppe über den Teppich. Wo war ihr Chinchilla-Mantel? Wo war Benedikta, die Jose? Ja, sie erinnerte sich, sie hatte sie vorhin mit den Hunden auf die Straße geschickt; die waren von der Eisenbahnfahrt noch ganz verstört. Nun, sie hatte noch eine volle Stunde Zeit. Ihrem Zweiafter gingen sechs Nummern voran. Vor halb zehn Uhr begann er nicht. Sie brauchte für nichts weiter zu sorgen. Ihr Ensemble, mit dem sie reiste, war da, die Dekorationen lagerten seit einer Woche hier. Sie war ihr eigener Impresario. Sie war geschäftstüchtig! Das hatte sie vom Vater, der in einem Winkel von Brünn Geld an Offiziere verliehen hatte. Kam von daher, von dieser frühzeitigen Gewöhnung ans Militär, ihre Gleichgültigkeit und Unempfindlichkeit gegen zweierlei Luch?

Sie glitt vor dem Spiegel in einen Sessel. Sie war ganz ruhig. Keine Spur von Lampenfieber. Und doch war es ihr Debut am Variété. Aber mußte sie nicht gefallen? Wie blühte ihr Leib, strahlte ihr Gesicht! Ihre Bewegungen waren wohl schon etwas schwer, aber das gab ihnen immer einen Schuß von Wollust, von orientalischer Leppigkeit, odaliskenhafter Müdigkeit. Hatte sie auch nicht mehr alle Reize für Männer, so war sie doch unwiderstehlich, so wie sie da lag, für Jünglinge und Greise. Und von diesen beiden Altern ist immer noch am meisten zu holen. Welche Abenteuer erwarteten sie in dieser Stadt?

Es schlug halb neun. Wo blieb Benedikta? „Chung!“

rief sie. „Chang!“ Die chinesischen Sündchen meldeten sich nicht. Sie zündete sich eine Zigarette an, mit Rosenöl getränkt, des Atems wegen.

Es war doch wohl besser, daß sie darauf bestanden hatte, Will Rüd nicht mitzunehmen. Wie hatte er gebettelt, mitreisen zu dürfen! Drei Monate ohne sie? Unerträgliche Vorstellung. Sie lachte laut auf in Gedanken an ihn. Nein, sie mußte allein sein: er vertrieb ihr nur ihre Liebhaber. Sein drohendes Gesicht mußte alle abschrecken, die sich ihr näherten. Es sah aus, als wäre ihre Eroberung nicht nur schwer — das war ohnehin der übliche Kniff sondern auch gefährlich. Wie die leidenschaftige Duellforderung stand Will Rüd seit Monaten immer neben ihr. Will man seiner Maitresse auch sein Vermögen, so will man ihr doch nie sein Leben opfern! Sie mußte ihn abschaffen, um keinen Cerberus an ihrer Tür zu haben, wenn der Prinz, der Bankier, der Defraudant kam. Geld sollten sie lassen, nicht das Leben. Sie hatte keine Zeit für Ideale, sie stand im Realen, sie mußte mit Realitäten rechnen. Persönliches Glück war ausgeschaltet; Nimbus, Ruf, Luxus, Gewohnheiten hatten das erste Recht. Ihr Herz, ihre Sehnsucht — das kam zuletzt, kam nie. — War es überhaupt noch da? . . .

„Hilfe!“ wollte sie schreien. Aber sie erstickte den Ruf. Besonnenheit! Im Spiegel hatte sie das Gräßliche gesehen: nebenan, im dunklen Salon bewegte sich etwas, ein Mensch, ein Mann. Sie hatte den Schimmer eines bleichen Gesichts gesehen, ein Schleichen gehört. Jetzt stand er hinter der Portiere. Unten, wo der Samt auf den Boden stieß, sah sie die Spitze eines Lackstiefels. Wo blieb Benedikta? Ha, sie steckte mit ihm unter einer Decke! Darum blieb sie so lange fort! Alles war verabredet. Hätte sie nur ungesehen zur Klingel gelangen können. Auf was war es abgesehen? Auf ihr Leben, ihren Schmuck? Den trug sie am Leibe. Sie würde ihn mit ihrem Blute verteidigen — oder nein! hergeben, sich entreißen lassen — Himmel, welche Reklame! Ihr blühte Amerika! Dennoch, sie durfte nichts unversucht lassen. Mut! Sie mußte spielen! Eine große Szene! O Jammer — und kein Publikum! nicht einmal den Souffleur!

Sie trällerte, schon ganz ruhig und überlegend. Trällernd stand sie auf und begann, durchs Zimmer zu wandern. Es galt, die Klingel an der verhängnisvollen Tür zu erreichen, auf den Knopf zu drücken, ehe der Mörder es bemerkte. Es war Reklame genug, einen Verbrecher in ihrem Salon zu finden. Das ganze Hotel müßte zusammenströmen! Es müßte sofort an die Redaktionen telephoniert werden! Vielleicht könnte man Extrablätter drucken und sie im Zwischenakt verteilen lassen! Sie

trällerte, und trällernd erreichte sie die Tür, trällernd, aufatmend hob sie die Hand zur Glocke — da rauschte der Vorhang, teilte sich, zwei Arme griffen hinaus, umschlangen sie —. Sie schrie laut auf, rief: „Alles ist falsch!“ griff sich an den Hals, hielt ihre goldene Kette fest und sank hin . . .

Aber Bill Rüd, ihr Dichter, beugte sich über sie. Sie erwachte schnell, er bedeckte sie mit seinen Küssen, flehte um Verzeihung, hob sie auf, stammelte Liebesworte.

„Süße, ich ertrug es nicht. Du bist mein Atem, mein Herzschlag. Ohne Dich leb ich nicht. Laß mich bei Dir. Ich schreibe Dir hundert Rollen, ich gehöre Dir. Schick mich nicht fort!“

„Benedikta!“ sagte sie schwach.

„Ist mit den Hunden unten, ich bestach sie. Ich fürchtete, Du ließest mich nicht zu Dir. Du warst so streng bei der Abreise. Warum wolltest Du mich nicht mitnehmen? Ist meine Liebe nicht so bescheiden?“

„Und erschreckt mich zu Tode!“ sagte sie böse und sah ihn heftig an. „Schade, schade —“

„Was, Geliebte?“

„Schade — wärest Du doch der Verbrecher gewesen! Ich hatte Dich längst im Salon bemerkt und geglaubt, ein Mörder habe sich eingeschlichen. Ich wollte Kapital daraus schlagen, Reklame —“

„Schade,“ sagte er lächelnd, sie lieblosend, wie ein Kind ihr schöntuend. „Hätte ich das gewußt —“

„Du!“ rief sie lebhaft, plötzlich ganz erholt. „Du, es geht noch! Ich läute, lasse Dich fortführen, Du sträubst Dich — Auf! Lauf! Geschrei! Man bringt Dich zur Polizei. Ich frage mir den Arm auf, erzähle von Vergewaltigung, empfangen die Presse — die Berichte kommen in die Zeitungen — Du gibst Dich auf der Polizei erst morgen zu erkennen —“

Er stand auf. „Scherze nicht so häßlich, so gefühllos. Was bin ich Dir?“

„Bill,“ sagte sie leidenschaftlich, umschlang ihn, zog ihn heiß an sich. „Wenn Du mir hilfst, mir eine Sensation verschaffst — o, wie will ich Dich lieben! Dich nie verlassen! Aber mache, daß in dieser Stadt einen Monat lang, so lange ich auftrete, jedes Kind von mir spricht. Bill, ich habe Liebe bereit für Dich, Liebe, Liebe!“

Er trat zurück, zog einen Revolver aus seinem Ulster und sagte bitter: „Nun, ich brauchte mich nur auf Deiner Schwelle zu erschießen. Das war so lange außer Mode, daß es wie das Neueste einschlagen würde.“ Er stand da und wartete, daß sie lachte . . .

Aber sie lachte nicht, sondern sagte voller Ernst: „Nein, Du,

so schlimm braucht es nicht gleich zu sein; es genügt, wenn Du Dich ein wenig anschießt, so ein Streifschuß am Arm, ungefährlich, aber viel Blutverlust, ein paar Spritzer auf mein Kleid —"

Er schrie auf. „Um Dich zu töten," sagte er zitternd, „lieb' ich Dich doch nicht genug. O Du Böse! Du ohne Herz und Sinn! Du Teufelin! Du Ruhmsüchtige, Entmenschte! Da, sieh her, ich töte mich, denn ich kenne Dich. Ohne Dich kann ich nicht leben, mit Dir möchte ich nie mehr leben! Also —"

Er setzte die Waffe auf seine Brust. In seinem Auge war Irrsinn.

„Nicht da!" rief sie. „Du zielst aufs Herz! Nur den Arm, die Schulter! Gib her, ich zeige Dir —"

Sie streckte den Arm aus, aber ein Blick traf sie, der sie lähmte. Liebe war darin, die in Verachtung glühte, Leidenschaft, die in Verzweiflung schmolz. Und schon wankte er, trachte ein Schuß, stieg ein Wölkchen auf, stand er starr, groß, stumm — ächzte er, drehte sich um, fiel platt aufs Gesicht, zuckte, seufzte, hob die Hand, war tot . . .

Ein Kellner stürzte herein, Stubenmädchen, Gäste. Die Schauspielerin stand totenblaß da, in ihrer großen Toilette, Blut floss von dem Erschossenen zu ihr, tränkte den Saum ihrer Spitzen.

Rufe gelten, Schreie, neue Menschen kamen, andere eilten fort. Da waren die Hunde, sie rochen am Blut, heulten laut, da war Benedikta.

„Wie spät?" rief die Schauspielerin.

Der Wagen wartete. Benedikta sagte es aufschreiend; sie fiel in Krämpfe. Die Herrin schüttelte sie.

„Wir müssen fort. Auf, auf!"

Der Hoteldirektor tauchte auf, ein Polizist. Sie antwortete auf hundert Fragen. Sie hatte noch zwanzig Minuten Zeit. Sie fiel in einen Sessel. „Ist er tot?" fragte sie schauernd. Sie fühlte: sie spielte so gut, als handelte es sich nicht um Wirklichkeiten. Und doch lag da Bill Rüd' tot, erschossen um ihretwillen, von ihr ins Nichts verstoßen aus einem reichen, blühenden Leben. Was empfand sie? Das Leben war ihr Schemen. Nur im Spiel war Ernst.

Endlich! endlich! Da war ein Herr von der Presse, gleich hinter ihm der Kriminalkommissar. Beide stellten sich ihr vor. Sie schluchzte auf.

„Er kam," sagte sie. Sie bedeckte die Augen. „Gestand mir seine Liebe." Sie wandte sich ab. „Ich wies ihn zurück. Er ist verlobt. Mit einer jungen Studentin." Sie stand auf, große Gebärde. „Ich konnte nicht anders! Ich verließ das Zimmer.

Denken Sie an Ihre Braut, sagte ich. Da" — sie lehnte sich an die Wand, erschauerte — „da — ein Schuß, er fällt, ich hin — zu spät —“. Aufschrei. Der Presseherr fing sie auf. „Ätther,“ stammelte sie, „Ätther —“.

Benedikta, kaum ermannt, trat in Aktion. „Benedikta, wie spät?“

Es waren noch zehn Minuten Zeit.

Sie wandte sich an den Herrn von der Presse.

„Wie soll ich spielen?“ sagte sie klagend. „Und ich muß, muß! Die Konventionalstrafe ist so hoch. Ja, ja — Rache, Bajazzo. — Sehen Sie, Herr Doktor, da, sein Blut an meinen Spitzen, ich werde sie über die Bühne schleifen. — Es klebt an meinen Sohlen: damit muß ich tanzen. Wann wird Ihr Bericht erscheinen? Er war vierundzwanzig Jahre alt. Nur in diesem Alter, ach, ist Liebe so herrlich unbedacht und groß! Tragisches Geschick, so geliebt zu werden! Er war verlobt, seit drei Jahren. Er hat mir den Sketch gedichtet, in dem ich jetzt aufträte. Seit sechs Monaten weise ich ihn ab. Konnte ich ahnen? Aber selbst wenn — darf ich mich ohne Liebe verschenken, Herr Doktor? Werden nicht vielleicht Extrablätter erscheinen? Sie könnten im Zwischenakt verteilt werden. Ich gehe von hier nach Amerika. Fünfhundert Dollars pro Abend. Er war sehr arm, Bill Rück, der Unglückliche. Er hatte eine blinde Mutter zu ernähren, eine gelähmte Schwester. Benedikta, den Mantel, den Schal, die Tropfen! Schnell! schnell! Wie, Herr Doktor? Ja, er hatte eine herrliche Zukunft vor sich. Er hat sie mir geopfert. Welcher Schatten auf meinem Leben! Wie soll ich nun tanzen! Sie betrachten diese goldene Kette? Ein Geschenk des Schahs von Persien. Aus dem Hausschatz des Regenten. Unermeßlicher Wert! Sehen Sie diese Arbeit.“

Ein goldenes Pincenez senkte sich auf ihren Busen, der sich erregt hob. Ringsum war noch immer Aufruhr, gedämpfter Lärm, Hin und Her. Der Kommissar trat auf sie zu.

„Ich muß ins Theater,“ rief sie leidenschaftlich. „Verhören Sie mich bitte nach der Vorstellung. Ich habe nicht einmal Zeit für meinen Schmerz! Hier, der Herr weiß alles.“

Das goldene Pincenez, noch beschlagen von der Blut, die aus dem Busen der Schauspielerin gestiegen war, verbeugte sich. „Madame war so liebenswürdig —“.

„Nach der Vorstellung,“ sagte der Kommissar, „werde ich mir erlauben, hier noch einmal vorzusprechen. Ich will Gnädigste nicht zu uns bemühen —.“

Ein hinreißendes Lächeln, vom Schmerz gedämpft, dankte

ihm. Sie brach auf. Es war Zeit. Sie mußte an der Leiche vorbei. Vor ihr blieb sie stehen. Sie rang die Hände, sah auf den Toten. — Kein Auge blieb trocken. Aber das Theater rief gefühllos die Verzweifelte . . . Sie schritt weiter, der Atlas ihrer Schleppe zog durch das Blut, die Hunde heulten, Benedikta nahm sie auf und trug sie der Herrin nach.

Auf der Treppe sagte die Schauspielerin zu sich: „Habe ich ihn denn nicht geliebt? Liebe ich jetzt den ewig Entrißenen? Ich Arme! Der Bettlerin ist es gegönnt, selbstlos lieben zu dürfen: ich darf nicht einmal küssen ohne Eigennuß, ich muß die Liebe töten, wenn sie zu mir kommt, selbst aus meinen Gefühlen muß ich Vorteil schlagen. Ich besitze den Luxus einer Königin, aber nicht einmal das Herz eines kleinen Mädchens. Reich und leer, stolz und bettelarm. Dennoch nicht unglücklich!“

Sie richtete sich auf. Der Herr von der Presse geleitete sie an den Wagen, öffnete den Schlag, hob sie hinein. Benedikta folgte mit den Hunden, sie schluchzte laut.

„Weinen Sie doch auch, Madame,“ sagte sie, „das erleichtert! Weinen Sie doch.“

Aber die Herrin sah sie verächtlich an. Sie sagte: „Das bleibt euch vorbehalten! Ich darf nicht weinen, ich bin schon geschminkt! Erleichtert euch nur! Ich trage!“

Der Tag des Einsamen / von I. Schreyer

Die bleichen Tage, die wie Mondglanz schimmern,
Sie legten über mich die bleiche Hand.
Und eine Flamme schwebt in allen Zimmern,
Verblaßt allmählich still und unbekannt.

Es löst sich all die Starre in den Spiegeln,
Wie eine Schale, die man weggeschält.
Und sanfte Furcht will jedes Ding besiegeln,
Die sich der Seele wie ein Klang vermählt.

Und etwas ringt in diesem grauen Schweigen
— Ich weiß nicht, was es ist, und höre kaum —:
Es ist, als schwinge sich im ganzen Raum
Ein stiller Reigen unsichtbarer Geigen.

Lichtspiel und Variété / von W. Fred

II

Kino. In den Lichtspielen (Mozart-Saal) ein wirklich gutes Programm. Eine kitschige Nummer — italienische Landschaftsbilder mit blaugrünllicher ‚Stimmung‘ — sorgt dafür, daß man die andern umsomehr schätzt. Ein amerikanischer Film: ‚Die Ausreißer‘ (Lubin-Manufacturing Co.), Milieu-Skizze und ein französischer ‚D-Zug der Liebe‘ (Titel geschmacklos!) zeigen, welche Qualität erfreut: Bahnhof, Schlafwagen, Hotelzimmer, das Alltägliche im Filmstil. Ein sehr guter Schauspieler, der noch überdies auf angenehme Art hübsch ist, fällt in den ‚Ausreißern‘ auf. Das mit viel Eifer und allzuviel Gefühl aus Romantik und Wirklichkeitseinsblicken (Telephonamt, Theaterpremiere, diese allerdings truquée) zusammengestellte Gaumont-Drama ‚Ein Held der Feder‘ versucht nach rechts und links zu befriedigen — jene, die gerührt, jene, die zerstreut sein wollen. Es ist einer der guten Films dieser Art; aber die Art ist mir nicht teuer. Dafür im selben Programm glänzende Reiterkunststücke der spanischen Armee und eine Burleske, die nicht dumm ist. Wenn noch etwas von den kinemato-graphischen Darstellungen animalischer oder technischer Vorgänge zu sehen gewesen wäre, von deren Existenz die Fachzeitschriften für Mikroskopie, Bakteriologie, Biologie, Röntgenologie, angewandte Elektrizität und so weiter berichten, dann dürfte man sagen: So ungefähr sieht das erstrebenswerte und zugleich geschäftlich mögliche Programm aus.

* * *

Metropoltheaterrevue. Ich hatte die allerbesten Absichten. Gott, der alles weiß, hat auch davon Kenntnis. Denn was so vielen Leuten Freude macht und mit so viel Arbeit erzeugt wird — das zu zerpfücken, behagt mir nicht. Allein, was soll man tun? Genügte der Wille, die Briefftasche, Arbeit, Hingabe eines oder mehrerer ‚Urheber‘, um etwas in der Theatersphäre Nützliches zu schaffen — ich glaube, dann könnte auch ich applaudieren, wie alle die Leute Abend für Abend. Die Fleißnote Ia verdienen alle Beteiligten: sie alle schwitzen nur so von Anstrengung, ob sie nun tanzen, schneiden, singen, Witze machen, lebende Bilder ersinnen oder stellen, ja sogar bereit sind, sich was einfallen zu lassen. Was hilfts! Die Mischung von Schnoddrigkeit und Patriotismus und Auf-den-Popo-Klatschen, die diese Revuen ausmacht, ist mir unerträglich; und als nach

dem sechsten oder elften Bilde Einer pfiß, war das zwar nicht ich, sondern ein Artist mit einer Einlage, aber meine Geduld war erschöpft, und ich lief fort. Fort von Madge Lessing, die ein gutes kleines Frauenzimmer für eines jener musikalischen Lustspiele wäre, wie man sie in London sehen kann, und die wirklich heiter sind; fort von Herrn Baruchs Kostümpracht; fort auch von Giampietro, der mir so leid tat. Ein selten guter Schauspieler und steht da, macht schlecht Wedekind nach — eine Szene, die in ihrer Mischung von Parodie und fettigem Pathos unappetitlich, respektlos war — oder hopst als englischer Boy. Aber ich mag Herrn Freund, dem Verfasser, nicht Unrecht tun. Man erzähle nicht immer: Ja, eine Revue, das könnte schon was sein. Nein, selbst wenn Freund mehr Geist, mehr Kraft, Typen zu konturieren, Zusammenhänge witzig zu konstruieren und Ähnliches hätte — es liegt an der Richtung. Die pariser Revuen großer Ausstattungsetablissemments sind ebenso langweilig für den, der den Text versteht. Und die Frauen nicht hübscher, die Toiletten nicht eleganter. All das ist in den Marignys, von Flers und Cailavet ‚verfaßt‘, ebenso öde. Es ist einer jener klaren Fälle, wo ein bestimmtes Niveau überschreiten eine Panik im Stammpublikum und eine Pleite absichtlich erzeugen hieße. Nur diese — uns langweilende — Mixtur aus verwaschener Politik, vergessener grober Aktualität, Massenvorführung von Talmiglanz, sexueller Reizung, die uns zum Gegenteil reizt, und dieser Aufmarsch von Panoptikumscharakteristik und Arche-Noah-Kalauerei heißt Revue nach dem Geschmack derselben Leute, die Austernvolksküchen als Feiertagsziel betrachten und die Friedrichstraße als Großstadt empfinden. Wer solchem Bedürfnis abhelfen will, mags tun. Ein reiner Tor, wer da im Einzelnen Kritik üben oder gar Aenderungsvorschläge machen wollte. Jedes Wort über solche Konstatierung hinaus würde mit Recht als unerlaubte Geschäftsstörung zu bezeichnen sein. Die Feststellung war in dieser Serie von Aufsätzen nötig. Und nun verspreche ich, keinem aus der Sphäre des Metropoltheaters jemals mehr durch Mitteilung meiner Ansichten über ihr Werk wehe zu tun.

* * *

Das Gewissen ist doch eine Sache. Eine Nacht, die man zu Hause so schön hätte durcharbeiten können, verbringt der mit solchem Organ wenigstens zeitweise Behaftete, kritischer Pflicht Gehorchende im Lindencabaret. Unselige Nacht. Man entsinnt sich eines schon einmal getanen Ausspruchs: Wer das

Laster in Berlin haben will, muß es sich selber veranstalten. Keine Spur von Sodom auf der Bühne, keine von Gomorrha im Publikum. Ein Conférencier und ein Komiker, über die man lacht. Sie machen aus solcher Wirkung eine Technik, besser: sie benutzen noch immer die Ueberbretttechnik zweiter Garnitur, nämlich sich vor dem Publikum zu demütigen, danken für „stürmischen Beifall“, der nicht da war, nennen einander „Lieblinge“. Es gelingt diesen Witzigen nicht, über ihre Erscheinung und ihr Gebahren härtere Urteile selbstironisch auszusprechen, als das Publikum, soweit es volksinnig ist, selbst fällt. Nur eine rein menschliche Wirkung stellt sich ein. Solange Männer auf dem Brett sich mühen: Mitleid. Bei den Frauen ist nicht viel besser. Nur durch ganz starke Persönlichkeit oder durch anmutige Gleichgültigkeit kann nämlich im Cabaret gewirkt werden, zumal bei uns, wo die Stoffe unpolitisch, die Einfälle ganz andern als den Vortragenden vor vielen Jahren eingefallen sind. In Paris kann man immer wieder zu den Noctambules, in die Quat-z-arts gehen, weil da den Bohémiens, wenn sie auch natürlich schon längst Professionals geworden sind, doch selbst noch Chansons einfallen — Chansons, die zumindest spöttische Travestien der Zeitereignisse geben. Hier aber: uralte jüdische Anekdoten, Schweinereien, die nicht einmal wirklich erotischen Witz haben. Bleiben die „Weiber“. Claire Waldoff, sicher die einzige interessante Figur. Sie hatte einen unglücklichen Tag; die Lieder von der Köchin oder den Soldaten, die sie bellte, waren trotzdem noch der Lichtpunkt. Putzi Cassani (Putzi!): frech. Also doch etwas. Gussy Holl, der Star. Ein leeres Lächeln. Neckisch, aufreizendes Zwitschern, wie ein ganz arges Kurfürstendammweibchen wohl in den „süßesten“ Schmachtmomenten ist. Weiter. Ein Vers: „Die Roben aus Paris, Aus Pommern die Füß.“ Noch ein lichter Moment. Eine unheimliche Frau, die im Baß die Aufforderung vorbringt, „wenn uns die Sorgen des Lebens bedrücken, in Gondeln zu steigen“, in denen es wohl besser zu leben ist. Der gleiche Baß legt uns die Frage vor: „Roter oder weißer Wein, welchen soll man wählen?“ beruhigt aber durch die Mitteilung, daß er sowieso „schmeckt in jeder Trinkerseele“. Als der nämliche Baß einer Frau warnt: „Du bist nicht immer sechzehn Jahr, Du hast nicht immer goldenes Haar“, flüchtet man in die kalte Winternacht. Der Bedarf an sonderbarer Menschlichkeit, Sündhaftigkeit und toller Laune ist gedeckt.

Rundschau

Hinter Mauern

Nach ungewöhnlichem Erfolg in Kopenhagen ist des Dänen Henri Nathansen Judenstück zuerst nach Königsberg gekommen, wo ihm im Neuen Schauspielhaus das Glück treu geblieben ist. Es wird ihm wohl auch weiter treu bleiben, denn das tüchtige, mit Geschmack gemachte Theaterwerk birgt genug feinere Menschlichkeiten für die Anspruchsvolleren und hat zugleich im Bösen manche der Eigenschaften, die noch fast überall vom lauten Erfolg untrennbar sind. Mit starker Theaterhand packt es Konflikte, die bei uns nicht eben mehr typisch sind, aber noch durchaus im Bereich der Möglichkeit liegen. Es bringt Milieuschildernngen von der atmosphärisch belebten Zartheit dänischer Interieurmalereien, ohne darüber die Spannung dramatischen Fortschreitens zu verlieren. Es bringt mit kräftigem Bühneninstinkt gezeichnete Gestalten, denen zuweilen noch der feste Kontur fehlt, die aber dankbare Vorlagen für die Schauspieler abgeben. Es bringt starke Entladungen, ohne sich nach Art der beiden französischen Genres, bei denen der dänische technisch in die Schule ging, Batailles und Bernsteins, zu einem Reißer zu entwickeln. Und es versäumt, nachdem drei Akte den sichern Tritt des Lebens gehabt haben, im letzten leider nicht, vom angebahnten tragischen Weg zu jenem harmonischen Ende abzubiegen, das freundlichere Perspektiven für die Stimmung des Publikums als für die Wertung eines Werks eröffnet.

Der Gegensatz jüdischen und christlichen Wesens gibt das Thema für Nathansens Schauspiel, das in angenehmer Weise darauf verzich-

tet, gleich dem typischen Judenstück unter liberaler Flagge gegen ein einzelnes Vorurteil Sturm zu laufen. In die streng abgeschlossene, von der Luft modernen Geisteslebens fast unberührte Familie des Bankiers Levin, die man sich in Kopenhagen eher denken kann als in Berlin, stellt Nathansen als Abtrünnige eine moderne Kulturjüdin. Esther, die jüngste Tochter, glaubt sich trennen zu können von ihrem Judentum, nicht nur vom Glauben, sondern auch von der Sphäre jüdisch-patriarchalischen Familienlebens, die ihrer Brüder Heimat und Hafen ist, ihr aber nur ein luft- und lautloses totes Meer bedeutet. Aus der jüdischen Enge strebt sie in ein freieres und frischeres Leben. Auf der Universität findet sie den Mann ihrer Liebe. Er ist Christ. Noch schlimmer: er ist der Sohn eines Christen, der ihren Vater, den Juden, schwer beleidigt hat. Der Alte unterdrückt nach manchem Kampf seine Abneigung gegen jeden Christen und seinen wahrhaft alttestamentarischen Haß gegen diesen besonders, bis der orthodoxe Jude in ihm von neuem gekränkt wird. Es geschieht bei Erörterung der Frage der kirchlichen Trauung und der Konfession künftiger Kinder der Mischehe. Haß und Abneigung brausen wieder auf — da muß er sich von seinem Feind sagen lassen, daß Esther selbst ihrem Bräutigam schon christliche Trauung und Taufe zugesagt hat. Wenn bis dahin Nathansen mehr bei der theaterwirksamen Ausnützung eines Problems blieb, das für die Mehrzahl heutiger Kulturjuden keins mehr ist, so findet er jetzt, im dritten Akt, eine Wendung zu rassenpsychologischer

Vertiefung. Während bisher für die freie Esther diese rituellen Fragen gar keine Wichtigkeit hatten, fühlt sie jetzt, den niedergeschmeterten Eltern gegenübergestellt, daß das Verwurzelte mit ihrer Familie den Dingen doch eine Bedeutung gibt. Das Blut ruft, die Stimme des jüdischen Geschlechts. Sie empfindet ihre Wesenszugehörigkeit zu den Jhren und zugleich die Gefühls- und Rassenunterschiede, die sie von dem Geliebten und den Seinen trennen. Nathansen zeigt da übrigens ganz fein, wie beide Seiten „hinter Mauern“ leben, wie nicht nur sein Jude, sondern auch sein Christ nicht über die Wälle hinweg kann, die Tradition und Sitte ihm gebaut haben. In der dramatischen Gestaltung des Abgrunds, der sich da zwischen Juden und Christen auftut, ruht das Verdienst des Werks. In der allzuschnellen Abtragung der Mauern, von deren Vorhandensein uns der Autor drei Akte hindurch überzeugt hat, ruht seine Schwäche. Nathansen betreibt die Ausöhnung im vierten so geschäftig und eilig, daß man ihm nur zweifelnd folgt. Nicht nur, daß der Bräutigam, der sich zu einem seit Lessing nicht eben selten proklamierten Ideal des Edelmenschentums durchringt, Esther verstehen lernt. Auch Levins Unversöhnlichkeit wird rasch beigelegt und die innern Gegensätze plötzlich nicht mehr tragisch genommen. So bleibt nur ein wirksames Theaterstück übrig. Für seinen durchgreifenden Erfolg braucht man den Bühnen für den alten Levin nur einen Darsteller zu wünschen, der seine Aufgabe so vollkommen löst wie der noch jugendliche Herr Brad, der stärkste Charakteristiker des Neuen Schauspielhauses, dessen Leistungen schon die Bescheidenheit der Natur haben. Auch sonst hatte Herrn Geißels Regie eine Einheit erreicht, wie sie die Provinz nur an Festtagen verzeichnen darf.

Franz Deibel

Helga Holgersen

Dieses im altonaer Stadttheater aufgeführte Stück des Herrn Erik Brehmer ist ein Nonplus-ultra an Dilettantismus. Es hat einen möglicherweise erlebten, aber zuverlässig kitschigen dritten Akt, dem zwei bis auf die Kommata angelesene voraufgehen. Es handelt von konfessionellen Gegensätzen und von hehrer, jungfräulicher Liebe, daß Guxlow, die Heimbürg, Karl Schönherr und Herr Pfarrer Jatho neidisch werden müßten. Die hehre lutherische Jungfrau Helga Holgersen, die ihren äußerst katholischen Seeoffizier Joseph Maria Hochreuther nicht ehelichen kann, benimmt sich, wie Rebekka West sich im zehnten Akt benommen haben könnte; wenn man sie nämlich aus dem Wasser gezogen und in einer chemischen Retorte weiterentwickelt hätte. Im ganzen: eine schwächlich dialogisierte Familienblattnovelle, in der namentlich unausstehlich viel in Stimmung gemacht wird. Nach jedem zweiten Satz überwältigt einen das Gefühl: Jetzt müßte doch eigentlich und endlich der Vorhang fallen. Herr Jelenko stimmte den Dialog zu sehr auf Jbsen; mehr Pulver hätte nicht geschadet. Im zweiten und dritten Akt gelangen ein paar wunderbolle Gruppen. Ganz außerordentlich waren die Bühnenbilder dieser Aufzüge von Ewald Duellberg. Stimmung auf der Bühne stört mich eigentlich immer ein bißchen; aber diese nächtliche Mole Duellbergs ist ein Gedicht. Fräulein Conrad als Helga wirkte kalt, herb, studiert — eine Art Elisabeth Schneider für Altona. Taeper (ein Bruder der Selbin) und Wilhelm (als alter Lotse) entpuppten sich als Schauspieler unter Darstellern und sonstigen Zeitgenossen.

Arthur Sakheim

Ursulas fröhliche Fahrt
Diesen „deutschen Schwan“ in drei Akten“ von Kurt Rüdler gab das bremer Schauspielhaus.

Es rechtfertigt seinen Untertitel durchaus. Bei der Darstellung des Sujets (um das Wort Idee zu vermeiden) enthält sich der Autor des Eingehens auf jeglichen der sich zwingend aufdrängenden Konflikt. Der aus den Memoiren des wackeren Hans von Schweinichen bekannte Herzog von Liegnitz entführt anno 1583 die köln'sche Bürgerstochter Ursula Grüz mit ihrem Verlobten zu einer „fröhlichen“ Pumpsfahrt nach Augsburg, wo der große, reiche Markus Fugger zwar nicht den Worten des Herzogs, wohl aber den verschämt angebotenen Reizen der Ursula ein Darlehen von fünfzehntausend Gulden, gegen die bekannten guten Wechsel, opfert. Nach soltaner Arbeit liefert der nunmehr bis auf weiteres sanierte Herzog den kleinen Ausreißer seiner Mutter und seinem Liebsten wieder ab, die denn auch, geradeso wie das Publikum, hiermit ungewöhnlich zufrieden sind. Die Exposition ist schleppend, was durch dilettantisches Spiel der Nebenfiguren besonders deutlich wurde; der zweite Akt dagegen ist fast gut zu nennen und bringt hübsche Lustspielmomente. Die nicht undankbare Rolle der Ursula, recht lustig und frisch gespielt von Frau Braun-Grosser, errang dem Stück Beifall; ernsthafte Betrachtung würde sich freilich mit der durch den ganzen Schwank gehenden Mußfröhlichkeit auch bei sehr gutem Willen nicht ausöhnen können.

Emil Hahn

Die Barin

So, glaube ich, wird es doch nicht gehen. Zugegeben, daß das Romödienhaus kein Kunsttempel, sondern ein gesellschaftliches Vergnügungsinstitut sein will und sich zu diesem Ziel mit einiger Reinlichkeit bekennt. Aber ich glaube, selbst die denk- und fühlfaule Berliner „Gesellschaft“ sucht — wenn sie sich schon einmal das Theater als Rendezvous-Platz wählt —

während des Spiels auf der Bühne ein wenig reizvollere und immerhin am Ende sogar ein klein bißchen kunstähnlichere Kost. Den Budapestern, die eben erst zum Bewußtsein europäischer Literatur erwachen, mag ja solch strupel- und sinnloses Potpourri aus Scribe, Sardou, Shaw, Schnitzler und andern mehr etwas bieten; uns wäre dieser Absud der Herren Bengel und Biro ekel auch ohne die absichtsvollen Pötkchen und die schlimmern unwillkürlichen Boten, die diese budapester Commis-gemüter für erotische Poesie halten. Schließlich ließen wir uns dergleichen vielleicht als Unterlage einer schauspielerischen Virtuosenleistung gefallen; aber da es bei Bothar auch in dieser Beziehung nur nüchternes Mittelmaß und zum Teil noch weniger gibt, so meine ich eben, daß es so doch nicht gehen wird.

Pero

Antiquitäten

Es ist erstaunlich, welcher Variationen die deutsche Sprache fähig ist, wenn es gilt, einen verfallten Schwanktypus zu verjüngen. Ich hätte geglaubt, alle Volabeln und Vorstellungen, in denen ein bejahrter Sauferwind seinen Jugendmut besingen kann, wären längst erprobt — da schütteln Viktor und Franz Arnold sämtliche Torheiten ergrauter Lebebrüder noch einmal durcheinander, und es fallen wahrhaftig einige neue Sakkreuzungen heraus. Dieses Resultat lohnt natürlich Mühen und Nengste. Die beiden Arnolds haben das Lustspiel der Saison geschrieben. „Rein alter Herr“ wird die Unmündigen von Eydtbuhnen bis Basel, von Leer bis Wien in das ihnen verbrieftste Himmelreich versetzen. Und lange noch wird es ein beliebtes Gesellschaftsspiel sein, die Verwandtschaftsüberwicklungen zu erraten, die dadurch entstehen, daß der Sohn die Mutter seiner Stiefmutter heiratet, der Vater also seine Schwiegermutter zur Schwie-

gertochter bekommt. Wir aber können uns höchstens freuen, daß der Naivität eines Theaterpublikums, das auf alles hereinfällt, diesmal keine gefährlicheren Schlingen gelegt sind. Es fehlen die Gruben der Gefinnung, die Sümpfe des Gefühls. Die Banalität dieses kindlichen Schwanke entlarvt den Geist des klatschenden Publikums, aber nicht seine Seele. Im Lustspielhaus allerdings wurde auch sein seelischer Takt auf eine Probe gestellt, die es nicht bestand, als es Herrn Ernst Bach anerkannte, der die Schneidigkeit eines Leutnants mit rangigem Gefühlspathos jettig machte. Auch Herr Franz Schönfeld gilt als Bonvivant. Aber man sehe, mit welchen Manieren er Konversation führt. Er läuft auf den Partner zu, stellt das Wein vor, hebt die Arme nach vorn, läßt sie sinken, faltet die Hände überm Leib und rennt vom Partner weg, um von neuem beginnen zu können.

Welche Wohltat, dagegen im Trianonthheater Herrn Junfermann zu sehen! Er gab im 'Liebesbarometer' von Romain Coolus einen Fürsten, der zuschaut, wie seine Frau einem hochstapelnden Literaten verfällt, in die kleinlichen Zirkel zankfüchtiger Komödianten gezogen wird, von diesen sich wieder ab und ihm zuwendet. Wie Herr Junfermann die Ereignisse mit schmerzlicher Ironie begleitet, sich nie vergißt und am Schluß doch verhalten seine Liebe gesteht, das war darum so ausgezeichnet, weil er nichts zu schwer nahm, leise und zart blieb und doch die Umriffe der Gestalt in kleinen humoristischen Kurven ausbog. Er war nicht gerade ein Fürst, aber ein taktvoller Mensch. Das Lustspiel selbst kommt ihm entgegen. Es ist von einer innern Anständigkeit, die Noblesse wird. In ihm lebt etwas von jenen alten Konversationsstücken auf, deren Pflege das Burgtheater berühmt gemacht hat. Es ist in ihm eine Grandezza der Empfindung und eine Aristokratie

der Gefinnung, die zwischen den Worten bleiben. Nur im letzten Akt werden beide mit störender Beredsamkeit betont. Aber das Programmatische verliert sich, und das Selbstverständliche bleibt zurück. Die Unaufdringlichkeit rettet diese drei Akte, die, trotzdem sie reich an Situations- und Wortwitz sind, trotzdem sie dankbare Rollenbringen, Haltung und Sicherheit bewahren. Sie beruhigen, weil sie nur einmal das Tempo wechseln. Sie sind ohne Höhen, aber auch ohne Niederungen. In der Aufführung störte das selbstgewisse Lächeln des Herrn Spira. Fräulein Serda gab die Fürstin. Sie ist eine sichere, die Wirkung beherrschende Salondame. Leider nur verliert sie nie die Kennzeichen ihres Typus. Unpersönlich spielt sie immer das 'Fach' der Salondamen. Fräulein Limburg, sonst nicht mein Fall, fand einige spaßige Töne naiver Frechheit und wäre noch besser gewesen, wenn sie nicht dreiviertel zum Publikum gespielt hätte.

Mit einer seltsamen Entdeckung überraschte das königliche Schauspielhaus. Alte Sünder werden fromm, Oscar Blumenthal wird französisch. Er tritt in Paris zu einem Waffengang an, in dem er nicht nur mit einer gnädigsten Comtesse die Klingen kreuzt, sondern auch mit einer freien Malerin, der die Kunst (man argwöhnt: auch die Liebe) zuerst ein hungriges Raubtier ist, um ihr nachher wie Wein ins Blut gegangen zu sein. Aber die Liebe führt am Narrenseil nicht nur solche Damen, deren Logik eben noch scharf wie ein Rasiermesser war — sie läßt auch einen alten Bolterer vor seiner zweiten Verlobung drei Monate zwischen Wörte und Baum leben, bis er die Rinde mit den Worten durchbricht: „Das Alter des Mannes hat die Frau noch nie vor Torheit geschützt“. Tun wir jedoch Blumenthal nicht Unrecht, indem wir ihm Frivolität vorwerfen. Eine gewisse Minnie-

zeit des Empfindens verleugnet das eintretende Greisenalter nicht. Schließlich weiß er wohl, daß das Erinnern der Freude letztes Lächeln ist, und sein Atem wird kurz, wenn er in jugendlichem Sturm und Drang einen mutigen Satz wie diesen noch wagen zu können glaubt: „Deshalb haben Sie dem Heiratsplan meines Onkels so vertwegenen Widerstand entgegengekehrt!“ Diese Worte hatte Fräulein Hannemann zu sprechen, die für derartige Gespreiztheiten zu echt ist. Ich glaube, sie wird in ihrer weichen, beruhigten Weiblichkeit für Rollen mittlerer Temperatur ein Gewinn sein. Herr Clewing, als ihr Partner, blies Fanfare, bald schmetternd, bald gedämpft. Aber Fanfare war es immer. Herr Rehler

rettete jenen zu dreimonatiger Verbannung zwischen Vorke und Baum verurteilten Papa durch den Unwillen, mit dem er sich gegen sein Schicksal auflehnte, und durch die Gefashtheit, mit der er es schließlich trug. Vollmer erschien trotz Blumenthals Text wie ein Aristokrat aus Balzacs 'Antiquitätenkabinett'. Und Fräulein von Mahburg war von der Geschwätzigkeit einer Hofdame. Fräulein Arnstadt dagegen hatte die Strafe ihres Beifalls nur zu sehr verdient. Ihre Kofetterie paßte prächtig zu dem süßen Ritsch des Textes. Im übrigen würde wohl niemand Herrn von Hülsen undankbar sein, wenn er die Herren Eggeling, Berrach und Stange so bald wie möglich auf Urlaub schickte.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Das kürzlich neu aufgefundene Satyr drama des Sophokles hat jetzt der englische Forscher Gunt zusammen mit Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegeben. Dieser führt in seinem Bericht über den kostbaren Fund (in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum) aus, daß der Titel *Ἰχθυόφρων* uag *ἰχθυ* u *φρων* winau des Stückes habe ahnen lassen: die Geburt des Hermes in der Höhle der Athene, den Diebstahl der Rinder des Apollon vom Olymp, die Erfindung der Schildkrötenleier, den Konflikt und die Verjöhnung der göttlichen Brüder.

Maurice Maeterlinck arbeitet gegenwärtig an der Fortsetzung seines Märchendramas 'Der blaue Vogel'. Die beiden Kinder Ehlthl

und Mhtil sind Jüngling und Jungfrau geworden, und von ihren weiteren Schicksalen handelt das neue Werk.

Charpentier hat eine neue Oper vollendet, die eine Art Fortsetzung der 'Louise' darstellt. Das Werk führt den Titel 'Julienne', beginnt mit realistischen Szenen und gleitet dann in die Welt der Träume und Visionen hinüber; es wird in Monte Carlo die Uraufführung erleben. In der pariser Opéra Comique wird in dieser Saison ebenfalls eine neue Schöpfung Charpentiers herauskommen: eine Trilogie, die an drei aufeinanderfolgenden Abenden gespielt werden soll. Die drei Teile führen die Titel: Die Liebe in der Vorstadt; Komödianten; Tragödie.

Carl Hauptmann hat ein neues Schauspiel 'Die lange Jule' vollendet und arbeitet an einem 'alten Märchen' in fünf Akten: 'Die armseligen Besenbinder'.

Fritz Ernst: Das Volk steht auf —! Dreiaktiges Volksstück.

Harry Hauptmann: Der Herr Tenor, Operette, Text von Albert Ruppner.

Annaßmen

Mozart hat 1773 für die pariser Oper die Pantomime 'Les petits riens' geschrieben, die noch nie auf eine deutsche Bühne gelangt ist. Zu dieser Pantomime hat nun die Ballettmeisterin der leipziger städtischen Theater Emma Grondona ein Libretto (nach Angaben in Jahns Mozart-Biographie) verfaßt und Max Martersteig wird das Werk demnächst in Leipzig zur Aufführung bringen.

Henry Berény: Mein Mädel, Operette, Text von Rudolf Schanzer und Karl Lindau. Wien, Raimundth.

Pierre Berton: Die Begegnung, Vieraktige Komödie. Wien, Josefstädter Th.

Ottomar Enßing: Peter Luth von Altenhagen, Vieraktiges Trauersp. Köln, Deutsches Th.

Franz Herzog: Die Heze Eva, deutsch von Rudolf Lothar. Berlin, Komödienhs.; Hamburg, Deutsches Schsplhs.

F. Hinzmann: Burschen heraus! Vieraktiges Schspl. Bremen, Schillerth.

Anton Ohorn: Die Einödpfarre, Schspl. Allenburg, Hofth.

Harry Pohlmann: Eigenwahn, Tragikomisches Spiel. Aschaffenburg, Stadtth.

Elith Reumer: Das Feuerzeug, Eine Abenteuerkomödie in acht Bildern, deutsch von John Josephson. Prag, Stadtth.

Ludwig Rohmann: Kleiner Krieg, Ein heiteres Spiel aus ernster Zeit. Frankfurt a. O., Stadtth.; Weimar, Hofth.

Alfred Schattmann: Des Teufels Pergament, Komische Oper. Weimar, Hofth.

Uraufführungen

- 1) von deutschen Werken
28. 9. Kurt Rüdler: Ursulas

fröhliche Fahrt, Ein deutscher Schwank in drei Akten. Bremen, Schsplhs.

Siegwart Ehrlich: Der tolle Rosak, Operette, Text von Bela Jenbach und Harry Hall. Leipzig, Neues Operettenth.

29. 9. Fritz Bremer: Helga Holgerßen, Dreiaktiges Schspl. Altona, Stadtth.

3. 10. Gustav Röhne: Konrad Barfo, Drama. Coburg, Hofth.

4. 10. Franz und Victor Arnold: Mein alter Herr, Dreiaktiges Ltspl. Berlin, Ltsplhs.

Gerd von Bassewitz: Judas, Tragödie. Leipzig, Stadtth.

5. 10. Oscar Blumenthal: Ein Waffengang, Dreiaktiges Ltspl. Berlin, Schsplhs.

Koda Koda und Gustav Meyrink: Bubi, Ltspl. München, Volksth.

8. 10. Johannes Boldt: Zwang, Dreiaktiges Ehedrama. Cottbus, Stadtth.

Jubiläen

Ludwig Bloch hat sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Inhaber des berliner Theaterverlags Eduard Bloch gefeiert.

Autoliebchen: 200, Berlin, Thaliath.

Der guttische Grad: 100, Wien, Josefstädter Th.

Eva: 200, Hamburger Operettenth.

Theater des Auslands

Gegen Mereschkowski war ein Strafverfahren wegen Veröffentlichung seines Dramas 'Tod Pauls des Ersten' eingeleitet worden, da die Anklagebehörde eine Beleidigung der Vorfahren des Zaren darin fand. Der Dichter wurde vom petersburger Appellhof freigesprochen, nachdem er bewiesen hatte, daß seinem Drama historische Tatsachen zu Grunde liegen, die unter anderem auch durch kürzlich vom Großfürsten Nikolai Michailowitsch veröffentlichte Aktenstücke bestätigt werden.

Neue Bücher

Ernst Schrumpf: Goethe und Weimar. München, G. S. Beck. 41 S.

Dramen

Paul Mongré: Der Arzt seiner Ehre, Einaktige Groteske. Berlin, G. Fischer. 88 S.

Jakob Wassermann: Die ungleichen Schalen, Fünf einaktige Dramen (Rasumowski, Genz und Fanny Elbler, Der Turm von Frommetsfelden, Lord Hamiltons Befehring, Godenjos). Berlin, G. Fischer. 293 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Richard Alexander. Die Zeit 3595.

Richard Batka: Operettenmarkt. Kunstwart XXVI, 1.

Lothar Brieger: Die Geste. Merker III, 18.

Adolf Busse: Der Monolog in Schillers Trauerspielen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVI, 9.

Herbert Gulenberg: Alfred de Musset. Woff. Btg. 494. Calderon.

Zeit 3582.

Oscar Maurus Joniana: Die Traumschiffe Strindbergs. Der neue Weg XLI, 39.

Ferdinand Gregori: Baron Berger. Kunstwart XXVI, 1.

Heinrich Mann: Das münchener Hoftheater. W. L. 499.

Siegfried Meßler: Ein Sathspiel des Sophokles. N. Fr. Pr. 17278.

Karl Müller-Rastatt: Otto Ernst. Reclams Universalum XXVIII, 52.

Ernst Neufeldt: Ernst von Schuch. Merker III, 18.

Rudolf Unger: Neuere Gebelforschung. Lit. Echo XV, 1.

Paul Wislicenus: Shakespeares Totenmaske. Merker III, 18.

Soziales

Das Frauenkomitee der Bühnengenossenschaft erläßt im 'Neuen Weg' einen Aufruf an die Ge-

nosenschaft, worin um eifrige Unterstützung des Kinderheims für Schauspielerkinder gebeten wird. Eine Anzahl von Lokalverbänden der Genossenschaft hat bereits einen Monatsbeitrag für das Kinderheim eingeführt. Das Frauenkomitee bedarf, um den Plan ausführen zu können, einer Summe von etwa 200 000 Mark, von der ungefähr der achte Teil zusammengetragen ist.

Vereine

Unter dem Vorsitz des Professors von Schillings trat eine Konferenz der deutschen Musiker- und Tonkünstler-Verbände in Berlin zusammen, um über die Gründung einer staatlich anerkannten Ständevertretung, einer Musikkammer zu beraten.

Die Delegierten-Versammlung der deutschen Bühnengenossenschaft findet am vierten, fünften und sechsten Dezember in Berlin statt.

Unterricht

Die durch den Rücktritt der Professoren Fuchs und Gräbener freigewordenen Lehrstellen für Theorie an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst wurden neben Professor Schreker, der bereits ernannt ist, mit den Professoren Mandyczewski und Richard Stöhr besetzt.

Prozesse

Das Stadttheater von Bonn hat Ernst Hardts 'Gudrun' zur Aufführung erworben. Das Werk hatte aber nur geringen Erfolg und wurde deshalb schnell wieder vom Spielplan abgesetzt. Die Berliner 'Anstalt für Aufführungsrecht', die den Bühnenvertrieb der Hardtschen Werke hat, führte den Mißerfolg auf die mangelhafte Darstellung des Werkes zurück und reichte gegen die Direktion des Theaters Klage auf Zahlung einer Konventionalstrafe ein, da in dem von ihr mit dem Theater geschlossenen Vertrag bedungen war, daß

die Aufführung in einer würdigen Weise zu erfolgen habe. Zum Beweis der Auffassung, daß die Aufführung untwürdig gewesen sei, fügte der Bühnenvertrieb seiner Klage die Kritik des Bonner Generalanzeigers bei, in der gesagt wurde, daß „wo man hätte weinen müssen, auf der Bühne der Zug angefangen“ habe. Die Klage kam vor dem königlichen Landgericht I Berlin zur Entscheidung. Das Gericht wies die Klage ab, weil es fraglich sei, ob ein Kritiker immer ein berufener Beurteiler sei. In dem Urteil wird ausgeführt:

„Daß eine Aufführung nicht würdig gewesen sei, kann die Klägerin nicht durch Vorlegung einer Kritik erweisen. Niemand ist gehindert, Kritiken zu schreiben, den Nachweis einer literarischen Bildung und Befähigung braucht er nicht zu führen, die Zeitung ist nicht behindert, Rezensenten aufzunehmen, deren Bildungsgang sie in keiner Weise zu dem Anspruch berechtigt, namens der Allgemeinheit in den Zeitungen zur Kritik von Aufführungen und Dichtungen das Wort zu ergreifen. Das Gericht braucht sich auf eine Untersuchung, wer die betreffenden Kritiken geschrieben hat, wie der Lebensgang dieser betreffenden Personen gewesen ist, in welcher Weise sie zu derartigen Rezensionen vorgebildet sind, nicht einzulassen.“

Theaterbau

Der Bezirksausschuß in Gumbinnen hat das Gesuch der Stadt Insterburg, für den geplanten Stadttheaterbau eine Anleihe von 350 000 Mark aufzunehmen, genehmigt.

Der Umbau des Stadttheaters von Bochum wird infolge finanzieller Schwierigkeiten eine ganz erhebliche Verzögerung erfahren. Im Voranschlag waren die Kosten für den Umbau auf 100 000 Mark angesetzt. Diese Summe wurde auch von der Stadtverordnetenversammlung bewilligt. Die bisherigen Umbauarbeiten haben jedoch schon eine Summe von rund 400 000 Mark verschlungen. Die Ueberschreitung der ausgesetzten Umbausumme wurde durch Ausführung der Arbeiten auf Kredit ermöglicht. Jetzt ist man aber auf dem toten Punkt angelangt. Re-

giebungsbaumeister Müritz besichtigte die Umbauarbeiten und wird der Stadtverordnetenversammlung behufs Nachbewilligung der erforderlichen Mittel Bericht erstatten. Da dem Vernehmen nach keine Geneigtheit besteht, sich in erheblicher Weise finanziell zu verpflichten, so dürfte die Theaterumbaufrage nicht leicht zu lösen sein.

Personalia

Als Nachfolger für den verstorbenen münchener Intendanten Freiherrn von Speidel ist der Freiherr Clemens von und zu Frandenstein, bisher Correpetitor an der berliner Hofoper, auf ein Jahr zur Probe engagiert worden — mit dem Titel eines Intendanten und den Befugnissen eines Theaterdirektors.

Der münchener Generalmusikdirektor Franz Fischer ist am ersten Oktober in den Ruhestand eingetreten.

Die Sopranistin der weimarer Hofoper Gertrud Runge hat sich mit dem Kapitanleutnant a. D. von Einem vermählt.

Direktionswechsel

Die Direktion des Stadttheaters von Ratibor ist für die nächsten drei Jahre dem Direktor des Raththeaters von Liebenstein, Hans Edmund, übertragen worden.

Engagements

Chicago (Große Oper): Hermann Behr-Gane (Kapellm.)

Colmar i. G.: Henriette Heller-Zinsenhöfer 1912-13.

Dresden (Volkswohlth.): Anni Rübner vom Stadttth. Ratibor.

Elbing: Alexander Lebius.

Innsbruck (Stadttth.): Mina Scherer vom Stadttth. Ulm.

Leipzig (Städtische Th.): Gisa Stein vom Hofth. Altenburg.

Lübeck (Vereinigte Stadttth.): Wolfgang Hoffmann von den Feiernmatspielen Potsdam 1912-13.

Marburg a. d. D. (Stadtth.): Eugen Neumann von Stuttgart.

München (Volkstheater): Willi Sampl vom Unionth. München.

St. Petersburg (Deutsches Th.): Helma Rüdert-Jacobh.

Posen (Stadtth.): Dr. Hans Gaark (Kapellm.).

Ulm (Stadtth.): Paul Tschel von Helmstedt 1912-13.

Wien (Deutsches Volksth.): Nellh Hochwald vom Stadtth. Zürich 1913-18.

— (Johann-Strauß-Th.): Alma Sorel.

— (Th. a. d. Wien): Rosa Mit-
ter-Mardi.

Wiesbaden (Bürgerliches Schau-
spielhaus): Ferdinand Staeding
1912-13.

Nachrichten

Ein Mittelschlesisches Städte-
bundtheater mit dem Sitz in Stei-
nau an der Oder soll nach dem
Muster des Oberschlesischen Städte-
bundtheaters organisiert und im
Oktober eröffnet werden.

Die Städtische Rosengartenkom-
mission Mannheim beabsichtigt, im
kommenden Jahr während der The-
aterferien (Juli und August) im
Neuen Theater (Rosengarten)
Operettenvorstellungen zu veran-
stalten. Es sollen jetzt Verhand-
lungen zur Gewinnung eines En-
sembles eingeleitet werden.

Die Presse

I. Franz Arnold und Victor
Arnold: Mein alter Herr, Lust-
spiel in drei Akten. Lustspielhaus.

1. Vossische Zeitung. 2. Morgen-
post. 3. Börsencourier. 4. Lokal-
anzeiger. 5. Tageblatt.

1. Man muß es den Autoren
lassen, daß sie in den Hauptzügen
der scherzhaften Handlung wie in
den zahlreichen Nebentwirlungen
der Situationsspäße alle Mittel zur

Erregung des Gelächters in regel-
rechter, vorsichtiger Dosis verab-
folgten.

2. Das Tempo war etwas zu
schleppend, die Pausen nach jedem
Akt etwas lang, der Beifall nicht
gerade sehr herzlich.

3. Man hat schon Kapellmeister-
musikern gehört, die weniger gut
klangen.

4. Ein fälschlich als Lustspiel
ausgegebener Schwank.

5. Das Lustspielhaus scheint wie-
der sein Hauslustspiel zu haben.

*

II. Oscar Blumenthal: Ein
Waffengang, Lustspiel in drei Ak-
ten. Schauspielhaus.

1. An die Stelle der gestreiften
großen Frage tritt ein dialektisch
feines Frage- und Antwortspiel,
das der Meister des Epigramms
und der Schachzüge immer wieder
fein zu beleben weiß.

2. Unstre königlichen Kunstinsti-
tute suchen das deutsche Volk gern
vor 'Ausländerei' zu bewahren.
Man merkt wohl kaum, wie 'aus-
ländisch' diese Art von Lustspielen
ist, die zwar in papiernem Deutsch
geschrieben, aber in der ganzen
Manier, in den Motiven, in der
Führung der Szenen und im Dia-
log völlig nach der unbeträchtlich-
sten französischen Schablone er-
dacht und gefertigt sind.

3. Es war ein Oscar Blumen-
thal wie vor zwanzig Jahren. Da-
mals hat er ähnlich gewirtschaftet
und gesponnen, gekräuselt und ge-
flochten. Aber vor zwanzig Jah-
ren war er doch lebhafter und
hurtiger.

4. Das freundliche Stück ist ein
echter Blumenthal der letzten
Jahrgänge.

5. Alles, was Blumenthal in der
Welt sich gestalten sieht, läuft
durch das Medium seines Wesens
in die alten Lustspielrubriken zu-
rück.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alberg & Gentrich, G. m. b. H., Berlin S 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

17. Oktober 1912

Nummer 42

Mozart / von Herbert Eulenberg

Ich hatte heute in der Nacht folgenden Traum:

Ich stand an dem Rand, wo Bewußtsein und unbewußte Ewigkeit wie Land und Meer auseinandergehen. Und eine Stimme kam über das unendliche Wasser in der Nacht und fragte: „Welchen von allen Toten möchtest Du am liebsten sehen?“ Und ich schrieb mehr als ich sprach: „Mozart!“ Und die Stimme rief klagend: „Es sei Dir gewährt. Du darfst ihn alles fragen. Aber er kann Dir nur ein einziges Mal Antwort geben.“

Und es erhob sich eine unendlich süße Melodie, vor deren Wehmut und Wollust die Lüste zitterten und die Winde schwiegen. Und aus dem Schoß des Wohlklanges tauchte eine kleine bleiche zierliche Gestalt empor. Sein großer Kopf mit den feinen verschleierten Augen, der langen Nase, dem schalkhaften beweglichen Mund und den plumpen — o Satire der Natur! — verkümmerten Ohren hing ein wenig zur Seite, wie in der mitternächtigen Stunde seines Todes, wie in den versunkenen Stunden, wenn er, noch weiter vom Leben entfernt als da, vor dem Clavichord gleich einem Träumenden saß und zum ersten Mal jene Melodien aus seiner Seele spann und aus der Stummheit des Nichts hervorlockte. Sein reiches Haar war gepudert und vornehm und ordentlich in ein schwarzes Zopfband gewickelt. Sein blaßblauer kaiserlicher Kapellmeisterrock, der über seiner kindlich großmächtig gewölbten Brust alle ihm verliehenen päpstlichen und weltlichen Orden als lächerlichen Zierat und bunten Staub verschmähte, tat sich wie ehemals durch Neuheit und guten Schnitt und gekräuselte gelbe Brüsseler Spitzen am Jabot und an den Ärmeln vor allen abligen Kammerherren bei Hofe hervor. Und ich wagte ihn anzureden und zu fragen:

„Hast Du nicht gelitten, da man Dich in der Welt herumschleppte als ein Wunderkind, Du zarte vornehme Seele? Mit sechs Jahren begann die Odyssee Deiner musikalischen Kindheit. Von Salzburg nach Wien, von Wien nach München und von da

den Rhein herunter über Heidelberg, Frankfurt, Mainz, Coblenz und Köln bis nach Aachen und von dort nach Brüssel und weiter nach Paris und London und Holland wurdest Du auf guten und schlechten Postchaisen nebst Deiner zwölfjährigen Schwester als Wunderkinderpaar hin- und hergefahren. Und während sie von Jahr zu Jahr unbedeutender wurde, bist Du ebenso von Jahr zu Jahr ins Unermeßliche gewachsen. Und überall wardst Du als jugendlicher siebenjähriger Orpheus präsentiert, als unüberwindlicher Klavierspieler und als das größte Mirakel, dessen sich Europa und die Menschheit überhaupt rühmen konnte. Und Du mußtetest Dich auf dem Klavier, der Orgel und der Violine hervortun wie ein Kunstreiterkind, Du armes Wesen! Mußtetest alles, was man Dir bei Hof wie vom Publikum aus vorlegte, vom Blatt spielen oder prima vista transponieren und unbekannte Arien und Musikstücke begleiten oder die Melodie zu einer Bassstimme improvisieren oder auf dem mit einem Luche zugedeckten Klavier phantasieren oder die Töne, die man in der Entfernung von Dir einzeln oder in Akkorden auf der Orgel sowie auf Glocken, Gläsern, Uhren oder allen nur denkbaren Instrumenten anschlug, aufs genaueste benennen! Man lobte, man bedichtete Dich und besang Dich so und ähnlich:

„Bewundernswertes Kind, des Fertigkeit man preist
Und dich den kleinsten, doch den größten Spieler heißt“ —
oder:

„So hoch die Tönekunst des Orpheus ist gestiegen,
So tief muß er sich nun vor Dir, o Knabe, schmiegen“.

Und man bezahlte Deinen Vater für Dich am liebsten mit Dosen und Medaillen und Andenken und Pretiosen und Bildern und Ringen oder noch lieber mit billigen aber klingenden Ausrufen des Erstaunens wie: „Bravo! Bravissimo! Oh, c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant!“ Und Du standest dabei in der Unantastbarkeit Deiner Natürlichkeit und weintest bloß nach außen hin sichtbar, wenn man Dich allzusehr lobte . . .

Und wieder nach kurzem Atem- und Ruheschöpfen in Salzburg ging es weiter nach Wien zurück, wo man Dir mit elf Jahren eine Oper zu komponieren auftrug, die das Licht der Kampen nicht erblicken durfte, weil die italienischen Theaterpächter Orchester und Sänger wider Dich aufheßten, sich nicht von einem Wickelfind dirigieren zu lassen. Sag, hast Du nicht gelitten, als damals Haß und Reid Dich, den zarten, nervenseinen Knaben, den der Klang einer Trompete umstürzen ließ, zum ersten Mal wie der giftige Atem des Wolfs das Kind im Märchen anhauchte? Und dann, als Dein stolzer, für Dich selbst so ehrgeizigen Vater Dich, sein Söhnlein, mitten im Winter nach Italien beförderte

und mit Dir von Konzert zu Konzert von Mailand bis Neapel in gräulichen, von Flöhen ausgepolsterten Reisewagen über Kot und Steine fuhr, und es immer wieder galt, den Welschen begreiflich zu machen, daß ein deutsches Tier Musik von sich geben könnte — was magst Du ausgehalten und überstanden haben? Bis dann endlich der erste volle öffentliche Erfolg als Komponist, nicht als Virtuose — denn was lag Dir, was liegt uns heute an diesem! — Dir beschied war und es nach Deiner großen italienischen Oper ‚Mitridates‘, die ach, noch so wenig von Dir selbst trug, wie Goethes frühe leipziger Liedchen ihn befunden, von allen Logen und Rängen rief und schrie: „Evviva il maëstrino!“ Und Du standst auf dem Dirigentenpult, das man für den kleinen Wundermann erhöht hatte, mit Deinem ernstesten nachdenklichen Gesichtlein, das jeden für Dein längeres Leben besorgt machte. Und verbeugtest Dich vor dem Geflatsche und Getöse und wischtest Dir mit den vom vielen Rezitativschreiben müde gewordenen zitternden Fingern den Schweiß von der kleinen Stirne, hinter der bereits Deine eigenen Melodien glühten, von denen alle die modischen italienischen Musikanten, die Fioroni, Sammartini, Gerandini und Lampugnani mit ihrer Kastratenmusik keine Ahnung hatten. Und Du küßtest den schönen Damen, die Dich streichelten, mit Deinem stets fußbereiten Mund die beringten Hände, mit denselben Lippen, mit denen Du Kaiserinnen, Erzherzoginnen, Königinnen und Kurfürstinnen und Deiner Schwester Schoßhündchen Bimberg abgeküßt und gebussert hast! Wie oftmals wardst Du krank unterwegs auf Deinen Reisen als Kind und lagst da im Fieber auf den Tod oder schließt tagelang wie in Rom hinter einander in tiefer Erschöpfung, alldieweil der fromm gefasste Vater still bei sich dachte: „Es hängt alles von der göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten, oder zu sich nehmen will.“

Oh dieser gute vernünftige Vater, den Deine Chronisten nicht müde werden, als Muster der Pädagogik und des Genieerziehers zu feiern — wie sehr, wie schwer hat er Dich, „in der besten Absicht“ natürlich, gequält! Denn nun, als mit Deinem Uelterwerden die Sensation Deiner Wunderkindschaft aufhörte und ein Konzert von Dir nur der Musik, nicht der Kunststückchen wegen besucht werden mußte, und Du in der Enge des klatschfüchtigen kleinlichen salzburger Kreises, in einem Bettelort ohne Anregung, ohne höhere Unterhaltung Deine schönen jungen Jahre verschlenzen mußtest, da erwachte der ernste ängstliche Spießbürgergeist immer stärker von Jahr zu Jahr in dem wackern alten Leopold Mozart, dem fälschlichen Vorbild aller Väter. Denn es war eingezogen in Salzburg als geistliches Oberhaupt ein neuer

Erzbischof, ein Welcher, Hieronymus von Colerredo geheissen, ein Hundswich von einem Kerl, der einzige Mensch, den Du in Deinem Leben hassen gelernt hast bis zur Raserei, Du liebevollste Seele! In das Mauselloch der Philisterei hat er Deinen braven Vater getrieben, den er auf Grund der paar hundert Dukaten, die er ihm als Kapellist und Hofkomponist hinschmiß, mit unendlichen Faweleien fettiert hat, weil er sich untertänigst unterstanden hatte, ein Genie in die Welt zu setzen. Was mußt Du erduldet haben, als ein solcher bang und klein gewordener Vater, mit dem Dich Dankbarkeit und Liebe ohne gleichen verband, Dich immer wieder in den Diensten dieses gefürsteten Scheufals als Hof- und Domorganist zu halten suchte! Einmal schon entranntst Du dem Joch und Deiner herrlichen Heimatstadt, die Dir Geduldigen zum Ekel und ganz unerträglich geworden war. Und flohst nach Mannheim, dem Paradies der Tonkünstler, dem Zentrum des ganzen deutschen Kunstlebens in damaliger Zeit, dem Du nicht weniger als Schiller ein paar Jahre später zu verdanken hattest. Aber als die erste ernste Liebe dort Dein wallend Herz ergriff und Aloisia Weber mit ihrer, einer cremoneser Geige ähnlichen Stimme neben Dir am Clavichord sitzend, Deine für sie gesetzte Arie sang:

„Non so d'onde viene
quel tenero affetto“,

ein Auftakt zu jener späteren wunderbaren Weise:

„Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt,
spricht, ist es Liebe, was hier so brennt?“

— da scheuchte die Lebensflugheit und die Weltweisheit des wohlmeinenden Vaters Dich von der armen Tochter eines Souffleurs, die Dich eingeschäfert hätte, in einem heftigen Briefe fort: „Auf mit Dir nach Paris und das bald! Setze Dich großen Leuten an die Seite, keinem Frauenzimmer, das Dich mit einer Stube voll notleidender Kinder auf den Strohsack bringt — aut Caesar aut nihil!“ Und fort ging es mit den schönsten Ratschlägen des Alten, dem es ebenso sauer wurde, für Dich Geld aufzunehmen und Dich mit zu unterhalten, wie es Dir jahrelang um ihn leicht gewesen war. Die alte unbedeutende und außerhalb Salzburgs völlig unbeholfene Mutter hatte er Dir, dem nun fast Zwanzigjährigen, in übertriebener väterlicher Fürsorge und Bevormundung und Angst um Dein Ungeschick im Einpacken und Geldwechseln und Chaisenmieten mit hinzugepackt. Und nun saßest Du nach einer neun und einen halben Tag langen Fahrt, auf der Du oft glaubtest, Du könntest es nicht mehr aushalten, fern von der Geliebten in der großen wildfremden Stadt, die Dir einst als Kind zugejubelt hatte, und nun dem zehnmal bedeutenderen

Jüngling den kalten Rücken zuehrte. Dort in Paris hastest und haustest Du mit der Mutter, die vier Worte Französisch verstand und vor Entbehrung und Heimweh „die Lüge ihr Teil weinte“, in einer kleinen feuchten Mietbude, in der nicht einmal ein Klavier, Dein Element, Platz hatte. Und ranntest von Empfehlung zu Enttäuschung und von Versprechung zu Demütigung, bis Du schließlich Stunden geben und Lektionen erteilen und das Geklimper irgendeiner reichen, aber unbegabten Comtesse anhören mußtest. Und dann, als die Mutter starb, die alle Tage immer allein „wie im Arrest“ verbringen mußte, und Du dem merkwürdig schnell gefassten Vater jene rührenden Briefe in sauberer reiner Handschrift, die er an Dir liebte, schriebst, jene Briefe, auf denen wir heute noch die Spuren Deiner Tränen sehen — was für Schmerzen haben da Deine schöne trauervolle Seele durchzogen, Du seidenzarter, liebesüchtiger Geist!

Und dann, wie Du heimkehrtest und die Geliebte treulos wiederfandest und den Vater verstimmt und enttäuscht von Dir, und Du noch einmal um diesen schensäligen Erzbischof musizieren und scharwenzeln mußtest, dem Du am liebsten das Violoncell auf dem eiteln Schädel zerschlagen hättest — was hast Du alles da heruntergeschluckt an Galle und Griesgram und verstecktem und verschämtem Liebesübermaß! Als Du zwischen Läufern und Köchen und Leibkammerdiener, welche die Luster anzuzünden und die Türen aufzumachen hatten, und die Du „mit großer Seriosität“ Dir vom Leibe hieltest, sitzen und essen mußtest, Du, der Du in den Fingerpitzen mehr Noblesse hattest als alle apostolischen Majestäten in ihrem Corpus zusammen genommen!

Bis auch Deine Engelsgeduld und Sanftmut ein Ende nahm an jenem Tag, da Du dem aufgeblasenen Pfaffen, der Dich mit „Fex“ und „elender Bursch“ und „liederlicher Bube“ schlimmer als einen unsaubern Schoßhund traktierte, den schändlichen Dienst auftragtest. Wofür er Dir durch eine seiner Kreaturen in der Antecamera mit einem Tritt in Deinen Unaussprechlichen quitierte, der doch tausendmal noch erhabener war als sein fürstliches Angesicht. Wie hat Dich da nur die Rücksicht auf Deinen demütigen Vater, den Du wie den lieben Gott geliebt hast, und der Dir nicht einmal Dank dafür wußte, daß er „keinen Hundsputt“ zum Sohne hatte, davon abgehalten, persönlich Rache für einen Schimpf zu nehmen, der Dich mehr als Figaro und Ferdinand von Walter geschändet und in Aufwahr gebracht hat.

Aber nun wurdest Du frei wie der Bürgerstand in Frankreich, der in Scharen damals sich erstritt, was Du als einzelner ohne Nationalversammlung und öffentliche Erklärung der Menschenrechte Dir erkämpfen mußtest: Achtung und Selbständigkeit

und Freiheit vom Vater und von der Heimat und von der musikalischen Tradition, die Dich bisher noch wie einen Vogel am Faden hielt. Und zum ersten Mal sprang Dein Herz weit auf und blutete seinen Schmerz und seine Wonne in den Tönen der ‚Entführung‘ aus, diesem herrlichsten Singspiel, das Goethe ersehnt hatte und dann wie das Wunderkind im Tempel gepriesen hat.

Ach! Du glaubtest den Kelch des Leidens geleert zu haben und griffst jauchzend und übermütig zum Pokal der Freude, der rechts vor uns Lebenden steht! Indem Du Deine zweite Entführung vollführtest und Constanze, die Schwester der ungetreuen Alonfia Weber, als Weib nahmst und Dich unter Thränen mit ihr copulieren ließeſt — da weigerte der vielgepriesene mißtrauiſch gewordene Vater, der jeder Verleumdung über Dich nun seine alten Ohren lieh, wiederum lange seinen Segen zu dieser Verbindung, um den Du ihn angefleht hattest, in so zärtlichen treuen Briefen, daß es einen Raben hätte rühren können, und es gab einen kalten Sprung in Dein Herz wie nie zuvor. Wie haſt Du's ertragen können, daß dieſes Echo nicht kam, nach dem Du rieſt, liebespendendes, liebebedürftiges Kind?

Als ob Du nicht gewußt hättest, welche Frau zu Dir paßte! Als ob irgendeine andre in der Welt beſſer für Dich geweſen wäre als dieſe, die nicht ſchön war, aber allen Schabernack und alles Poſſenzeug mitmachte und mit Dir narrierte und lachte und tanzte — das Liebſte, was Du auf Erden tateſt — und Dir das Fleiſch ſchnitt, den Punsch kochte und Märchen von Madins Wunderlampe und dem Schloß in der Höhle Ka-Ka erzählte. Und die ſich in Dein Totenbett legte, als man Dich zu Grabe getragen hatte, um ebendort wie Du zu ſterben, und die achtzehn Jahre ſpäter noch nichts andres wußte, als einen Deiner wärmſten Verehrer und erſten Biographen zu ehelichen. Du warſt gar nicht ſo unpraktiſch in Deiner eigenen Lebens- und Wiſchaftsführung, wie die ſiebenmal Geſcheiten meinen, die einen Künſtler immer wie ein Kind oder einen Narren unter Kuratel ſtellen möchten. „Brav Geld machen“ war biß zum letzten Ende ewig Dein Beſtreben. Du raffteſt Skolaren zuſammen, wo ſie zu kriegen waren. Und es war nicht Deine Schuld, wenn es Dir mit Stunden- und Konzertegeben beſſer gelang als mit Deinen Kompoſitionen, welche die Verleger als zu ſchwer und nicht populär genug verſchmähten, oder Deinen noch nicht gleich dem ‚Barſiſal‘ geſchützten Opern ‚Figaro‘, ‚Don Giovanni‘, ‚Cosi fan tutte‘ und ‚Clemenza di Tito‘, von denen der Abſchreiber oft mehr Profit hatte als Du ſelbſt. Du mußteſt immer wieder Geld herbeiſchaffen und ſcheuteſt weder unermüdbliches Beſuchmachen noch ewig

wiederholtes Vorstelligwerden, noch ein paar Schmeicheleien, wenns not tat, noch faule Wechsel und Anweisungen, die auf so und soviel Florins bar und ehliche Rollen Tuch lauteten. Dreitausend Gulden Schulden hattest Du, als Dein Leben mit fünf- unddreißig Jahren abbrach und wie ein feines Seil zerriß, an dem zu viele Lasten hängen. Verschwender und Lumpen pflegen nicht mit solchen kleinen Summen das Weite aufzusuchen.

Sprich, was mußt Du gelitten haben unter der bösen Nachrede der geschwätzigen wiener Welt, die Dich einen Trunkenbold gescholten hat, weil Du gern hin und für champagnern mochtest, und einen liederlichen ausschweifenden Wüstling dazu, weil Du eine Sängerin, die eine Deiner Arien meisterlich gesungen hatte, zum Lohn auf den Hals geküßt oder vor überquellender Freude an Dein pochendes Herz gedrückt hast, Du zärtlichster Ehemann, Du gütiger Vater Du! Es wollte Dir zeitlebens nicht wie Deinem größten Sohne Beethoven, der Fürsten und Kaiserinnen anfleghen konnte, noch Deinem glücklichen Enkel Wagner, der sich wie sein Denkmal in Positur zu setzen mußte, gelingen, Dich als zukünftige Unsterblichkeit in allgemeinen Respekt zu bringen. Du machtest ihnen zu viel Fagen vor, Du wunderbarer possendvoller Melisch, und schämtest Dich fast Deiner ganz unsäglichsten Ueberlegenheit in allen musikalischen Dingen. Und da war keiner außer Handn, dem Einzigen vielleicht, der einen Begriff von Deiner ganzen unübersehbaren Größe verspürte, da Du Atem hattest.

Aber was mußt Du erduldet haben in diesem Anschein Deiner äußern und innern Unbedeutung vor der Welt, in Deiner vornehmen Schamhaftigkeit, unter der Minderwertigkeit und Dummheit und dem Absprechen und Mäkeln Deiner Mitwelt, die, wie die berliner Musikkritiker immer „das Herz“ oder wie die Italiener „die Melodie“ in Deinen Werken vermißten, also gerade das, wovon sie in tausend Tönen übertropfen! War das nicht ebenso töricht wie das Schelten des nur vier Jahre vor Dir verbliebenen pedantischen Vaters, der Dich wie manches böse Mal auszankte, daß Du alle Arbeiten gerne „auf die lange Bank schieben“ möchtest, Du unbegreiflich fleißigster aller Künstler! Du konntest eine Fuge niederschreiben und zugleich das Präludium für sie erfinden, und konntest die Posaunenstimmen im Orchester während einer kurzen Probenpause umändern und konntest eine Arie oder eine Reihe Tänze flugs in einer Stunde niederschreiben, und eine ganze Overtüre, wie die zum „Don Juan“ in einer einzigen kurzen Herbstnacht, Du ewiges Wunderkind, der Du ebensoviel Genie als Wissenschaft hattest, wie selbst Rossini, der Gitle, Dir bezeugen mußte. Ach! warum konntest Du nicht auch den Tod auf die lange Bank schieben, der kurz nach der „Zauber-

flöte', Deinem letzten und größten Erfolge, wie ein hagerer und grau gekleideter Bote an Deine Türe pochte! Fühlt denn keiner, wie wund es in Dir gewesen ist, daß Du ihn willkommen heißen konntest, den stummen Würger, der Dich — o grauenvollstes Geschick des Künstlers — mitten von Deinem tönenden Werk fortriß, als Du gerade anfingst, ganz Du selbst zu sein und Deine eigenste deutsche Musik zu machen? Wie matt und weh muß Dein Herz, Dein glühendes liebendes Herz, von der Welt gemacht worden sein, daß Du, mehr Jüngling noch als Mann, schon den Tod als Deinen wahren, besten Freund wie eine Beruhigung und einen Trost erwartetest und, seinen Geschmack schon auf der Zunge, noch die Kraft hattest, Dir selbst Deine eigene Sterbemusik zu machen und Deiner Seele ein Requiem zu setzen! Du warst, wilder und troziger noch als Dante, zur Hölle gefahren und hattest verzweiflungsvoll an den Toren des leeren Nichts geschüttelt und Tod und Verdammnis schon in ihren letzten grellsten Tönen so nahe vernommen, daß Du keinen Schrecken mehr vor ihnen empfandest, daß Du das Sterben wie eine letzte Prüfung mit maurerischem Ernst bestandest. „Bleiben Sie bei mir diese Nacht,“ sagtest Du am Vorabend Deines Todes zu Deiner kleinen Schwägerin, „Sie müssen mich sterben sehen!“ Du wußtest, daß Du es gut machen würdest, das Sterben, wie alles, was Dein Genius sich vornahm. Und doch, wie viele Thränen entstürzten Dir noch ein letztes Mal, als Du fühltest, daß es schon zu Ende ging, dieses kurze, schmerzüberladene, lacrimose Leben dessen Bahn sich unter so glücklichen Auspizien öffnete und mit solch unsterblichen rührenden Bruchstücken schloß! Gequält von dem Gedanken, daß Deine Feinde, die Italiener, Dich vergiftet hätten, Dich, den die Menschheit als einen der größten Neuerer und den ersten Gemütsmusikus kaum gewürdigt hatte, wandest Du der Welt den Rücken, Dein Haupt gegen die kalte Wand geneigt und verschiedest!

Laß mich Deine letzten Tränen trocknen, Du viel zu wenig geliebter Geist! Laß mich Dir sagen, was Du uns heute bist! Laß mich Dir deinen Ruhm verkünden, der heute über alle Länder reicht, und von dem jeder Mensch, nur Du noch nichts weißt, Du Ueberreicher, Du unser aller ewiger Gläubiger!“

Und ich versuchte, seine kleinen weichen Hände, von deren Spiel noch Greise bei der Erinnerung glühten, zu ergreifen und in tiefster Dankbarkeit zu drücken. Aber er entschwebte vor mir im Traum in einer Wolke von unendlichem Wohlklang.

Und er lächelte, er lächelte . . .

Aus der Fortsetzung der ‚Schattenbilder‘: den ‚Neuen Bildern‘, die bei Bruno Cassirer in Berlin erscheinen.

Thoma, Durieux und Caruso

Auch ‚Magdalena‘ könnte ‚Moral‘ heißen. Das ist bekanntlich das Stück, mit dem Ludwig Thoma vor vier Jahren als Bühnenschriftsteller durchgedrungen ist. Die Satire aufs Philistertum gefiel allgemein, weil sie selber philiströs, weil sie in der Gesinnung spottbillig und in der Charakteristik genügend altertümlich war. Die Frauen erschienen blütenweiß, und die Männer waren schwarz angestrichen. Thoma hatte, als wäre er Otto Ernst, seine Heuchler zugleich zu Feiglingen, Angebern, Dieben, Strebern, Lafaien — er hatte die kleinen Menschen seinem Hohn erst durch die gröblichsten Verzerrungen reif gemacht, ohne doch für den Stil der Groteske die nötige Phantasie zu haben. Soweit diese Menschen in uns haften, haften sie nicht durch ihre Taten noch durch ihr Wesen, sondern durch ihre Äußerungen. Der Dramatiker Thoma war auf kürzestem Wege vom Vers seiner Wochengedichte zu der Prosa seiner Eintags- oder Einjahrskomödie gekommen: er beschenkte seinen Dialog und erfreute unser Ohr mit der Geschmeidigkeit, dem Rhythmus und der Prägnanz, die manche seiner Schlemihliaden am Leben erhalten werden, wenn ihre Anlässe vergessen und ihre Inhalte strohig geworden sind. Eine unverblünte, spröde, kantige, holzgeschnitzte Sprache — diesen Vorzug hat auch ‚Magdalena‘; aber da sie nicht vier bis acht Strophen, sondern drei Akte umfaßt, wird sie durch ihn allein so wenig am Leben zu erhalten sein wie ‚Moral‘. Die Moral also wird in dem Volksstück nicht mehr verlacht, sondern tödlich, buchstäblich: tödlich ernst genommen. Das neue Stück ist die tragische Variante des alten. Weder Bürger noch Bauer ist abgeneigt, ein Dirnchen heimlich zu frequentieren. Nur daß der Bürger es bei aller öffentlichen Entrüstung entzweischen läßt, während der Bauer es durch seine Entrüstung umbringt. Was Thoma schöner findet, wird nicht klar, weil er ja noch immer nicht redet, nicht kommentiert, nicht moralisiert. Er versucht, darzustellen. Seine Leni Mahr erstickt einfach in der Schlinge, die ihr ein ungütiges Schicksal um den Hals gelegt hat, und die ihre lieben Mitmenschen zuziehen. Ihr Vater erstickt sie, weil das Dorf über sie entsetzt ist. Es ist entsetzt, weil sie (nachträglich) Geld für ihre Liebe verlangt hat, die jede Dorfmaid allen Buam ohne Honorar zu liefern hat. Sie verlangt das Geld, weil sie in die Stadt zurückwill. Sie will in die Stadt zurück,

weil die Dörfler ihr die Hölle heiß machen, und weil der eine, dem sie zuneigt, sie ‚verschmäht‘. So sind die Dörfler und der eine, weil sie in der Stadt nun einmal schlecht geworden ist. Sie ist schlecht geworden, weil ein Kerl sie um ihre Spargroschen geprellt hat. Dagegen gab es keinen Schutz. Daß aber sie sich einen Teil des Raubs von einem andern wieder zu verschaffen sucht: das kostet sie ihr junges, dummes, dumpfes Dasein. Der Ring ist geschlossen und die Gelegenheit günstig — für uns: die Armen zu zitieren, die ihr ins Leben hineinführt und schuldig werden laßt; für viele Dichter, die keine sind: sozialkritisch zu wettern. Das tut Thoma zum Glück nicht. Trotzdem ist er hier kein Dichter. Denn müßte er, müßte es nicht wenigstens unterirdisch ein bißchen grollen? Nichts grollt. Thoma sitzt so phlegmatisch da, wie wir ihn aus einem Bilde kennen: den massiven Kopf auf die Handflächen gestützt, die kurze Tabakspfeife im Munde und aus dieser Haltung ganz und gar nicht aufgestört von einer Welt, die sein Blick durch zwei scharfe Brillengläser sicher erfaßt, die aber seine Faust in kein Drama zu pressen vermag. Schmucklose Sachlichkeit allein tut es nicht. Bevor ein Dichter sein Werk zu dieser Sachlichkeit abgeklärt hat, ist es gut, daß Haß oder Liebe, Zorn oder Mitleid ihn erst einmal zum Werk getrieben haben. Von solchen oder andern Affekten verspüreest du bei Thoma keinen Hauch. Dieser Bauerndramatiker verhält sich etwa zu Hauptmann wie Baluschet zu Leibl; oder nicht einmal. Baluschet's Bahndamm ist nämlich ein Bahndamm; dieses Berghofen aber ist für mich weder ein Dorf des dachauer Bezirks noch überhaupt ein Dorf. Wo hat der Dramatiker Thoma den Saft, die Fülle, die Farbe seiner Bauerngeschichten gelassen? Oder ist er plötzlich ein Stilist geworden, der gar kein rundes, leibhaftes, riechendes, lärmendes, lachendes und weinendes Gemengsel von Strohdächern, Düngerhaufen, frachtlebner Hosen, Heugabeln, unehelichen Kindern und Haberfeldtreibern geben wollte, sondern eine Lineatur? Ich wende mir selber ein, daß ich das Stück nicht gesehen, sondern gelesen habe, und lese es zum zweiten Mal. Ach, es wird nicht plastischer. Dieser rechtliche, leidlich vernünftige, nicht übertrieben strenge Vater, der lange braucht, bis er zu einer Art Odoardo des Dorfes wird — ihm fehlt gewiß jeder Zug, der ihn theatralisch verunstalten, aber auch jeder, der ihn uns belangvoll machen könnte. Dabei ist er noch ein blutreiches und originales Stück Volk gegen seine Tochter, die nur der Schatten

einer Magdalena ist. Die andern vollends huschen als gleichgültigste Episoden durch drei Akte, die richtig aufzubauen leicht sein muß, wenn mit solcher Entschlossenheit alles schmückende, verwirrende, belebende Beiwerk vermieden wird. Der Humor ist bis zu einem Grade ausgeschaltet, daß Hebbels 'Maria Magdalena' daneben von Dickens zu stammen scheint; man erkennt Ludwig Thoma nicht wieder. Aber auch die geistige Dürftigkeit dieser drei Akte ist größer, als sie ein Autor sich selber erlauben dürfte, der ein satirischer praeceptor Germaniae sein möchte, also darauf halten müßte, daß seine Autorität nicht leidet. Es ist wie bei Bahr. Männern, die ihre Zeitgenossen zu erziehen und damit unsre Zustände zu bessern den Drang und die Gabe haben, macht es nichts aus, durch die Fabrikation schmiereriger Schwänke und gedankenleerer 'Volksstücke' die Wirkung ihrer wichtigern Arbeit in Frage zu stellen. Dann aber wundern sie sich noch, wie gering in Deutschland die Achtung vor ihrem Stande ist; daß niemand darauf kommt, sie jemals ihre Theorien in die Tat umsetzen zu lassen; und daß unsre Zustände immer schlimmer werden.

*

'Magdalena' wird bei Barnowsky gespielt. Wenn er über zwei Jahre ans Friedrich-Karl-Ufer zieht, hat er hoffentlich einen Dramaturgen, der in der Produktion der Gegenwart wertvollere Stücke aufspürt als dieses, und in sich selber nach wie vor den Regisseur, unter dessen Verantwortung eine Vorstellung wie diese 'Hedda Gabler' unmöglich wäre. Brahm glaubte, die Durieux gar nicht besser einführen zu können als mit einer Rolle, die ihr ja wirklich auf den Leib geschrieben scheint. Es wurde ein trauriger Abend. Als das Stück vor sechs Jahren ähnlich versagte, schob ich die ganze Schuld auf das Ensemble des Lessingtheaters. Das Ensemble ist inzwischen noch schlechter geworden; aber auch das Stück — so wahr mir Gott helfe: es fängt an, die Motten zu friegen. Es ist enträtselt; und da zeigt sich, daß kein Rest geblieben ist, den die großen Kunstwerke für die nächste und immer wieder für eine nächste Generation übrig behalten. Wir wissen, daß hier ein entarteter Aristokratenproß, zu blutleer, um ein eigenes Leben aus Kraft und Schönheit aufzubauen, zu aristokratisch, um es unter Plebejern auszuhalten, in unheilbarem Zwiespalt zugrunde geht. Aber wer nimmt Hedda Gabler noch so feierlich, um diesen Zwiespalt als tragisch zu empfinden! Wer glaubt noch an Ejler Løvborg, an seine Genialität und ans

Weinlaub in seinem Haar! Wer erkennt nicht endlich, wie alles errechnet, zusammengesetzt, in Gang gebracht ist! Immerhin: es ist so geschickt gemacht, daß „Hedda Gabler“ vielleicht erst in zehn oder zwanzig Jahren aufhören wird, ein spannendes Theaterstück für diejenigen zu sein, die es zum ersten Mal sehen. Es täuscht gefährliche Tiere in einer Tiefe vor, die gar nicht vorhanden ist: das Geheimnis all der guten Theaterstücke, die der mittlere Ibsen verfaßt hat. Diesen mittleren Ibsen hat Brahms zwei Generationen als Dichtergott eingeredet, und es ist ein Akt ausgleichender literaturgeschichtlicher Gerechtigkeit, daß er jetzt selber durch Provinzaufführungen den Gott als Götzen aufdeckt. Solange freilich in diesen Aufführungen Oscar Sauer aus Berlin gastiert, wird der löbliche Zweck nicht völlig erreicht werden. Sauer mag dem Gerichtsrat Brad noch so unverfälschte Blicke, eine noch so zynische Siegesgewißheit des Ton zu geben versuchen: um ihn ist eine Aureole adeligster Menschlichkeit, die Ton und Blicke Lügen straft und aus dem Weltschachmeister Ibsen doch wohl wieder einen Dichter machen würde — wenn, ja wenn wir eben nicht in Brahms Theater wären. Das Gegengewicht unendlicher Mütterlichkeit zu trostloser Sterilität (Tante Julie), hingebender Opferfreudigkeit zu kalter Eigensucht (Thea Elvsted), gesammelter Werktreue zu genialischer Sprunghaftigkeit (Jörgen Tesman) bilden bei ihm: eine komische Alte, die höchstens da komisch ist, wo sie unkomisch sein soll; eine geräuschvoll couragierte Unpersönlichkeit; der Professorentyp der Fliegenden Blätter. Nur wer vor dieser Bühne nicht schon lange resigniert hat, wird beklagen, wie überall mit dicken, derben, nervenlosen Mitteln künstlerische Wirkungen vereitelt werden, die ehemals ein Hauch hervorgerufen hat. Aber selbst mir ist zu arg, was Herr Reicher treibt. Vor sechs Jahren ist ihm der Löbborg abgenommen worden, weil er zu alt für die Rolle geworden war. Inzwischen hat er sich soweit verjüngt, um von neuem den Margarinefabrikanten vorführen zu dürfen, als den er Eilert von jeher aufgefaßt hat. Noch immer klemmt er ihm ins blondbärtige, verfettete Antlitz ein Kalodontlächeln, drückt er Erregung durch den possartisch bebenden Unterkiefer, Verkommenheit durch Dickbäuchigkeit und Genialität durch eine Wehleidigkeit der Cantilene aus, die außerordentlich tauglich wäre, um demütige Philistrosität zu bezeichnen. Ein Regisseur hätte diesen unappetitlichen, dummlich eitlen Schönling, diese Acquisition für berliner Witwenbälle niemals in Haus einer

Hedda gelassen, wie die Durieux sie mühte spielen können, wenn sie den Boden des Lessingtheaters von heute nicht überschätzte, und wenn ihr die Rolle nicht — zu gut läge. Das klingt paradox. Aber im Ernst: diese Hedda ist hauptsächlich darum verfehlt, weil die Durieux spielt — und mit welchem Aufwand spielt! — wo sie nur zu sein brauchte. Sie legt Hedda als höchst damenhafte Aesthetin an. Es würde demnach genügen, daß sie in den köstlich geschnittenen, bezeichnend gefärbten Gewändern, die ein Teil ihrer selbst zu sein scheinen, mit dem Gang eines gezähmten Raubtiers, der ihr eigen ist und Hedda eigen sein dürfte, stolz und unzufrieden einher Schritte; daß sie dazu spräche, wie ihr der Schnabel gewachsen ist, also in einem genau so erregenden Tonfall, wie ihn Ibsen sich für seine Hedda gedacht haben wird; daß sie von ihren flirrenden Blicken über das gierig gespannte Gesicht nicht einen mehr entsendete, als für unser Verständnis ihrer Charakterisierungsabsichten unbedingt nötig wäre. Statt dessen! Sie ist nicht arm, aber es wäre ihr unerträglich, an dieser Stätte, deren Vergangenheit sie offenbar für die Gegenwart nimmt, nicht königlich reich zu wirken. Nur daß sie noch Reichtum mit Prozedur verwechselt. Sie packt aus. Sie plantstcht die schauspielerischen Moden von 1890, 1900 und leider auch 1880 zusammen. Sie bringt kleine natürliche Züge so unauffällig an, wie es früher in diesem Hause künstlerische Sitte war. Daneben übte sie eine, ach du lieber Himmel, zeichnerische Schauspielkunst, die wirklich reif geworden ist, der Impotenz vererbt zu werden. Sie dreht und windet, schlängelt und verrenkt sich. Sie sitzt dämonisch und kauert sphinxhaft. Sie hockt zwischen Eilert und Thea wie eine Harpie und reckt und ringelt sich wie eine Kreuzotter hoch. Sie schmiegt sich in faltenreiche Vorhänge und wirft auf einem mauvefarbenen Hintergrund ihr schwarzes Haupt schnell und hysterisch hin und her. Sie trägt die Erlesenheiten zuhauf und verweist auf jede einzelne mit einer Mimik, die derart exaltiert nur dann sein kann, wenn sie nicht die geringste seelische Bewegung abzuspiegeln hat. Die Aktschlüsse aber behandelt sie, als wäre sie bei Clara Ziegler in die Schule gegangen und hätte zeitlebens Schiller gespielt. Im ersten Akt trompetet sie die Tirade von 'General Gablers Pistolen' mit einem Nachdruck heraus, daß ein Lauber neugierig werden müßte, welche Bewandtnis es mit diesen Instrumenten hat und haben wird. Im zweiten Akt jauchzt sie sich mämadiß in die perverse Vorstellung hinein: Wein-

laub um die Tolle ihres Margarinefabrikanten zu erblicken. Im dritten Akt verbrennt sie Theas Kind, Eilerts Manuskript, unter aufdringlich spitzem und hohem Siegesgesang. Im vierten Akt schließlich rast sie hinter der Portiere mit einem Pathos umher, dessen Falschheit selbst dann übertrieben ist, wenn die Durieux Brahm in seinem Plan: die Schätzung des mittleren Ihsen auf das rechte Maß zurückzuführen, etwa unterstützen will. Denn aus dem Ihsen der ‚Hedda Gabler‘ einen nördlicheren Sudermann zu machen, heißt: erschreckend weit über das rechte Maß hinausgehen.

*

Aber der alte Gott lebt noch; und er hat diesen Caruso geschaffen, um mich in einer Woche jedes Winters dafür zu entschädigen, daß es mein Los geworden ist, mit Feuer und Schwert gegen Direktoren vorzugehen, die altersschwach geworden sind, und gegen Schauspielerinnen, die sich von der Bescheidenheit der Natur entfernen. Es ist wirklich kein leerer Wahn: diese drei Abende waren wieder Feste reinsten und edelsten Kunst, und meine Ungünstigkeit nimmt sich das Recht, andächtig und unendlich dankbar von ihnen zu schwärmen, weil Caruso ja nicht nur so singt, wie heute auf der Welt kein Zweiter, sondern weil ihn sein verschwenderischer Schöpfer dazu auch in die Lage versetzt hat, wie ein vollendeter Schauspieler zu spielen, was die meisten Tenoristen entweder nicht für nötig halten oder nicht imstande sind. Welch eine Freude, auf der Opernbühne einen echten Ensemblekünstler anzutreffen, der nicht lediglich durch die Minderwertigkeit seiner Stimme oder seiner Gesangstechnik gezwungen ist, für sein bißchen Schauspielerei einzunehmen! Caruso kennt keine ‚Solonummer‘. Er stellt sich nicht an die Rampe, er schmettert nicht, er vermeidet überhaupt geflissentlich alle Mäuren, die die dramatische und musikalische Einheit der Oper antasten würden. Es kommt auch ihm, wie Friedrich Ludwig Schröder, gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorstechen, sondern auszufüllen und zu sein. Er will jeder Rolle musikalisch geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger, und er will aus jeder Opernfigurine einen Menschen machen. Ich weiß keinen Fall, wo es ihm nicht gelungen wäre. In Puccinis und seinem Poeten Rodolphe geht ein wundervoller Humor mit einer bezauhernd jungenhaften Naivität den rührendsten Bund ein. In Bizets José — ja, ist das nicht eigentlich ein reizloser Schwächling? Caruso, der aussieht wie eine italienisierte Vereinigung von

Rittner und Schildkraut hebt mit der Einfachheit, der Ursprünglichkeit und der Innerlichkeit dieser beiden Menschendarsteller und mit dem Feuer und dem Impetus seines eigenen romanischen Naturells die Gestalt zum Tragödienhelden empor. Man kann sie oft von ihm sehen, und man wird seine außerordentliche Schauspielkunst nicht bloß dadurch bezeugt finden, daß er mit den elementaren Explosionen seiner verzweifelten Liebe wieder und wieder erschüttert, sondern auch dadurch, daß ihm von Mal zu Mal neue Details einfallen, die die Theaterfigur immer menschenähnlicher machen. Diesmal nun sang er überdies, was er jedes Jahr tun sollte, eine neue Rolle: den Richard im ‚Maskenball‘. Endlich! Die Oper selbst ist für mein Gefühl das unerschöpflich reichste, das schmerzlich schönste und dabei doch zauberhaft anmutigste Werk jenes jüngern Verdi, den bei uns leider Wagner zurückgedrängt hat, der aber in absehbarer Zeit hoffentlich wieder ihn zurückdrängen wird. Daß Caruso diese Oper, in der es vom ersten bis zum letzten Ton keinen toten Punkt gibt, und von der ich niemals eine Aufführung versäumen werde, ein für alle Mal durchsetzen würde: das hatte ich zuversichtlich erwartet. Denn war wirklich anzunehmen, daß die sichtbarere berliner Musikkritik nicht einmal bei dieser Gelegenheit ihren Lesern einbläuen würde, was es mit diesem ‚Maskenball‘ auf sich hat? Daß sie die Leute nicht zu Paaren ins Opernhaus treiben würde, damit eine der größten Meisterleistungen aller Opernliteratur nach Jahrzehnten zu ihrem Recht und unsrerer möglichst oft zu einem unverfügbaren Kunstgenuß käme? Ach, man soll die Schwunglosigkeit seiner Zeitgenossen, besonders wenn sie Kritiker sind, nie unterschätzen. Was ich hier stammle, hat jeder gefühlt und mancher bestätigt, aber keiner weiter geschrieben. Man wird immerhin jetzt doch manchmal Gelegenheit haben, die Oper zu hören; und man wird sich trotzdem keine Vorstellung davon machen können, in welchen Rausch uns dieser erste Abend versetzt hat. Caruso war ein einziger Glanz und eine einzige Grazie; dabei ein Mann und ein ‚Ritter‘, ein Kind und ein König. Hier die Superlative zu scheuen, wäre Fälschung. Ich scheue sie nicht: ich habe keine mehr. Nur noch einmal: er wäre ohne seine Stimme einer der großartigsten Schauspieler geworden. Aber es ist doch gut, daß er sie hat, und daß sie herrlich genug ist, um allen kunstverständigen und musikempfindlichen Menschen die Pulse stoßen, die Herzen höher schlagen und, wo ein Anlaß ist, die Augen feucht zu machen.

Der Totentanz / von E. von Bodman

Frevel

Mein Geist verstrickte sich im eignen Witz.
Er wähnte, auf den Weltengrund zu sehen,
Er wollte sich im Innersten ergehen
Und bohrte seinen Blick durch jede Ritz.
Die Blumen, die in bunten Farben stehen,
Erblickten unter seinem jähen Blick.
Ich ehrte selbst auf ihrem goldnen Sitz
Die Liebe nicht und ihr verschämtes Flehen.
Ich wollte ihren letzten Schleier heben
Und fragte nach dem Duft auf ihrer Lippe.
Ich hielt sie fest, sie soll' mir Antwort geben,
Ihr Herz mir zeigen unter ihrer Rippe.
Da seufzte sie, als dürft' sie nimmer leben,
Und wies mir unterm Fleische das Gerippe.

Opfer

Ich hab' das warme Leben fortgestoßen,
Um das Gesetz auf seinem Grund zu schauen,
Zerriß den Schleier, jenen sommerblauen,
Und blickte nur nach den verborgnen großen
Gestirnen, als ich über Gartenauen
Hinschreiten konnte, zwischen offenen Rosen.
Ich war ein Taucher in dem Sonnenlosen
Und sah das Menschenschicksal ohne Grauen.
Wodan, der Gott der Sonne, gab ein Auge,
Um auch das Reich des Dunkels zu ergründen,
Damit sein blinder Blick dem hellen tauge.
Um mich mit jenen Mächten zu verbünden,
Gab ich mein halbes Herz und frierend sauge
Ich mich ans Leben, Leben zu entzünden.

Schlangenblut

So hattest du denn doch in dir die Schlange,
Die ich verachten muß! Um es zu wissen,
Hab' ich dich oft aus deinem Schlaf gerissen
Und neckte dich mit einem Rüttlein, bange,
Ich hätte einst dein Bild zu rein umrissen.
Du lagst in dir versteckt an deinem Hange

Und, statt zu weinen in erzürntem Drange,
Hast du mich hinten in den Fuß gebissen.

Ich hinkte lange mit gebrochnem Mute,
Und du, o Weib, du hast uns allen zweien
Geschadet. Mit dem Gift, das in dir ruhte,
Mußtest du Glück aus deinem Herzen speien.
Ich aber habe jetzt in deinem Blute,
Um mir die Haut zu hürnen und zu feien.

Geist und Weib

Liebe zum Weibe ist dem Geber Sünde,
Wenn sie ihn lockt, vom Pfade abzuzweigen
Nach seinem Heiligtum, wo Wipfel schweigen,
Daß seine Hand das klare Licht entzünde.

Liebe allein zum Licht in fernste Gründe
Verkohlt sein Herz. Rahl unter kahlen Zweigen
Muß er am Abend seine Stirne neigen
Vor Trauer, daß sein Leben sich nicht ründe.

Geist, gib mir Gleichgewicht, daß ich die Wage
Mit beiden Schalen ohne Qualbeschwerde
In meinen stark gewordenen Händen trage:
Die Glut des Himmels und die Frucht der Erde,
Und so an meinem hohen Sommertage
In deinem Strahle reif zum Glücke werde.

Mein Spiegel

Mein Spiegel war so blank und blinkte weit,
Und gläubig sah ich durch die offne Pforte
Ins Leben, liebte alles ohne Worte
Und war zur hohen Liebe wohl bereit.

Es funkelte in meinem tiefen Horte.
Ich nahm und schenkte froh im Widerstreit.
Dann hat die Liebe mich mit mir entzweit,
Verriet sich selber, und mein Glück verdorrte.

Nun blicke ich verzerrt ins Morgenlicht,
Muß mich in Qualen auf dem Bette winden.
Mein Spiegel zeigt ein bitteres Gesicht.

Muß ich den Haß in solchem Glase finden?
Geh, dunkler Gast, bedroh ihn länger nicht,
Sonst wird er mir am Ende noch erblinden!

Deutsches Schauspielhaus /

von Herbert Ihering

Die Darstellungen des Deutschen Schauspielhauses haben die Eigenart, nicht zu existieren. Nur der Geist des Inspizienten geht um. Er gibt sein Zeichen, zwei Türen öffnen sich, Schauspieler treten auf, begegnen sich, reden, treten ab; neues Zeichen, neues Auftreten, neues Reden, neues Abtreten. Dem gegenseitigen Rollenabhören lag der Text von Strindbergs „Ostern“ zu Grunde. Herr Kanßler sagte die Worte des Elis auf, Frau Fehdmer die der Christine, Fräulein Somarr die der Eleonore, Herr Ulrici die des Benjamin, Fräulein Weißleder die der Mutter. Man konstatierte, daß alle ihre Partieen konnten, und bedauerte, daß niemand als Gegenprobe seinen Text von rückwärts sprach. Aber vertrauen wir, daß auch das niemand aus dem Gleichgewicht gebracht hätte. Nicht einmal den Regisseur. Denn es ist fraglich, ob Herr Hermann Kotter es überhaupt merken würde. Er ist ein Wesen ohne Augen und Ohren. Ein Begriff, der gedruckt wird. Ein Nichts, dessen Dasein sein Name ist. Dieser Name verpaßte jede Gelegenheit zu mimischer Auflockerung des Textes; jede Gelegenheit, zu steigern, Lichter aufzusetzen, das Tempo zu wechseln; überhaupt jede Gelegenheit, gedruckte Worte in szenischen und schauspielerischen Ausdruck zu übertragen. Die Aufführung war gesprochener Druck. Aber wenn sich mir beim Lesen jeder Buchstabe belebt, so ist für mein Ohr jeder gesprochene Buchstabe tot. Wenn jedes Wort dasselbe Gewicht bekommt, keins das andre heraushebt oder versteckt, wenn keine Geste versinnlicht, keine Kontrastierung erleuchtet, bleibt die Bühne ein unausgefüllter Raum, eine Leere ohne Beziehung zu uns, ohne Beziehung zu den Schauspielern, die Prediger geworden sind. Das sind Selbstverständlichkeiten, die aber für die Kritik immer noch keine sind. Sie läßt sich von einer Aufführung wie dieser einfangen, nur weil sie ohne Mäzchen ist. Sie lobt eine Diskretion, die kein Vermögen, die traurigste Armut bleibt. Als Herr Hermann Kotter noch Friß Schaie hieß und jene berühmte Penthesilea-Attache kommandierte, hatte man es leicht, seinen dreisten Dilettantismus zu erkennen. Ein Versagen im äußern Arrangement wird gemerkt. Daß es aber auch eine Wortregie gibt, wissen, trotz Reinhardt, in Berlin kaum drei Menschen. So konnte eine Aufführung gelobt werden, in der schauspielerisch nur Herr Nissen zu fassen war. Leider enthüllte sich aber das, was man sagte, nicht als Strindberg, sondern als Kogebue, Sudermann und Birch-Pfeiffer. Es geht nicht an, den Lindquist

als einen brummigen Weihnachtsmann zu spielen. Zwar muß der Schluß eine humoristische Lösung bringen, aber einen Humor auf höchstem Niveau. Wobor die Menschen gezittert haben, ist plötzlich eine Nichtigkeit, die durch die Handbewegung eines Sonderlings ausgelöscht wird. Ihr Leiden war Wollust und Hoffart, und war doch nötig, sie zu adeln und zu reinigen. „Hast Du bemerkt, wie Benjamin etwas Würdiges, Vornehmes in seine Züge bekommen hat?“ sagt Elis, und Christine antwortet: „Das ist das Leiden; die Freude macht alles banal.“ Diese Menschen quälen sich mit dem Alltäglichsten und Kleinlichsten. Es ist ein Gespenstern des Trivialen, das sie erschauern macht. So haften sie zusammen, unfrei und mit der Sehnsucht nach Freiheit, voll von Zweifeln und Glauben. Jeder ist ein Kreuzträger, aber er weiß auch, daß er ein Kreuzträger ist. Sie peinigen sich nutzlos, sie prüfen sich nutzlos und verlieren doch nie ihr Erlöserbewußtsein. Ihre Nerven sind offene Wunden, und jede Berührung setzt sie in Brand. Wie ein unrichtig konstruiertes ut zum Schicksal wird, so muß ihnen jeder Stuhl Bein bereiten, jedes falsch liegende Stück Papier ihr Unglück vergrößern. Wie die Worte, die sie ins Telephon rufen, ihre Qual zurückhallen, kehrt jedes Wort, das von ihnen ausgeht, als Stachel zu ihnen zurück. Ihren Leidensweg muß der Regisseur mit einer mystischen Alltagsatmosphäre umhüllen, mit einer Atmosphäre, gemischt aus dem Schmerz und dem Genuß der Qualen, aus gläubiger Ekstase und bohrendem Zweifel. Er muß eine nüchterne Primitivität wahren und doch eine religiöse Inbrunst und phantastische Hingabe an alles Ueberirdische geben, daß wir die Handische Musik als organische Notwendigkeit empfinden. Darum muß er die Welt der Kinder gegen die der Erwachsenen absetzen. Sie müssen die Melodie des Dramas auf einer andern Ebene führen. Eleonore ist allem Wirklichen verschlossen, und ihm doch mehr geöffnet, als alle andern. Ihr ist das Irdische schon überirdisch, und indem sie verwundende und verletzende Grenzen nicht kennt, von einer hellfichtigen Heiterkeit, für die es keinen Raum und keine Zeit gibt. Wenn sie die Schmerzen der andern auf sich nimmt, so gehen sie nur als Bestandteil in ihren Glauben auf. Im Element ihrer ekstatischen Inbrunst lösen und läutern sie sich, und Lindquist erscheint fast als ein Geschöpf ihres wundergläubigen Vertrauens.

Was in ‚Ostern‘ Leiden und Auferstehung ist, das ist in ‚Gläubigern‘ Tod und Vernichtung. Glühende Gefühle sind erkaltet, verhärtet und werden als zerstörende Waffen geschwungen. Haß ist Verstand und Logik geworden und schraubt nach Plan und Ueberlegung Menschen wie Uhrwerke auseinander. Gedan-

ten gehen wie Gewitter nieder, und die Abrechnung dieser Menschen ist die Vernichtung des jüngsten Gerichts. Im Deutschen Schauspielhaus wurde aus einer Schlacht mit Pulver und Blei eine Familiensitzung mit verletzten Gefühlen. Die Dekoration war gemütlich, lauschig, familiär, statt kahl, kalt, provisorisch, unheimatlich zu sein. Herr Raghler machte den Gustav zu einem finstern Melancholiker ohne Schärfe, Größe und Dämon. Das Tempo seiner Rede schlich sich mit bedächtiger Bedanterie vom ersten zum letzten Wort. Keine Besessenheit, kein Fanatismus, kein Born, keine Rache, kein Haß! Das Gefühl einer anständigen Gefränktheit herrschte vor. Frau Fehdmer war als Thekla bald wehleidig, bald kokett. Sie hatte keine Zähne, keine Pranken! Erregung deutete sie durch Umherlaufen an, Naivität durch Schmollen und Streichen am Tischrand. Ich verehere Herrn Raghler und habe Frau Fehdmer verehrt, aber am Deutschen Schauspielhaus müssen sie, sich selbst überlassen, sich selbst untreu werden. Herr Ulrici gab den Adolf. Dilettantische Aeußerungen stießen gegen begabtere. Die Möglichkeit einer Entwicklung ist da.

Die Darstellung des Aktes 'Mit dem Feuer spielen' blieb soweit hinter dem Original zurück, wie Hulda hinter Strindberg. Alle Funken waren gelöscht, alle Drohungen beseitigt. Herr Efert spielte Nestron, Fräulein Weißleder Benedix, Fräulein Somarr Theater, und Frau Fehdmer eine Matrone. Nur Raghler war auf seiner eigenen Höhe. Was er aussprach, war gefahrlos, was er verschwieg, gefährvoll. Und stilistisch spielte er zugleich Strindberg, zugleich ein Lustspiel. Auch Herr Leopold, nur seit dem Hebbeltheater zuchtloser geworden, hatte etwas von den Ecken und der Sprungbereitschaft einer Strindbergschen Gestalt. Doch selbst wenn alle andern hätten bestehen können, wäre keine Aufführung zustande gekommen, die mit dem Organismus dieses Theaters verwachsen wäre. Raghler und die Fehdmer haben diesen Sommer mit 'Gläubigern' und 'Mit dem Feuer spielen' in ganz Deutschland gastiert. Sie setzten ihr Gastspiel in Berlin fort, und von der Direktion des Theaters wurde ihnen ein Zufallsensemble zur Ergänzung gestellt. Aber das Deutsche Schauspielhaus konnte sich auf diese Weise in die Gunst der Kritik schmeicheln, eine Gunst, die es erst dann verdienen wird, wenn es in Berlin noch nicht gespielte Werke Strindbergs mit eigenem, eingearbeitetem Ensemble gibt. Ich habe ein Recht, dies zu sagen, denn ich bin aus dem Verband dieses Theaters entlassen worden, weil ich protestiert habe. Nicht aber protestiere ich, weil ich entlassen bin.

Theodor Wendels Abschied / von Hermann Meister

Samlet' war aussersehen worden, aber Ophelia bekam beim Mittagessen den Schnupfen, und so griff man eben zur „Germannsschlacht“. Theodor Wendel hielt sich kaum darüber auf. Wenn seine Wünsche Respekt gefunden hätten, so hätte er als Totengräber oder als Leuthold zum letzten Mal auf der Bühne des Stadttheaters zu W. gestanden. Aber dafür hatte der Direktor nun wirklich kein Verständnis. Das wäre so etwas: den ersten Helden und Liebhaber sang- und klanglos an die Hofbühne abzutreten! Nein, dieses Ereignis mußte — wie doch? — ja richtig: mit Bomben und Granaten gefeiert werden. Der Enthusiasmus des Publikums von W. — war das etwa nichts? Durfte man den Leuten ins Gesicht schlagen? Durfte man einen Liebling ziehen lassen, ganz einfach ziehen lassen? Der Direktor wußte, was er seinem Standesbewußtsein schuldig war. Außerdem kam er über Friedrich von Schiller nicht hinweg. Denn der hatte irgendwo geschrieben, daß die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flechte, und das hatte sich unser Direktor gemerkt. Es wäre ihm also geradezu als Verbrechen erschienen, der Mitwelt das Kränzelflechten strift zu untersagen. Dann: gab nicht etwa die Blumenhandlung Karl Schwert Jahresinserate für den einzig konzessionierten Theaterzettel? So, ho, Theodor Wendel mußte mit Hamlet konfrontiert werden!

Und gegen zwei Uhr erfuhr der erste Held und Liebhaber also, daß der Cheruskärfürst auf ihn entfallen würde. Er nahm es mit Gleichmut auf. Man war im Kleistjahr, die Rolle saß, es gab nirgendwo einen Haken.

Dennoch verliefen die fünf Stunden bis zum Beginn der Vorstellung sehr unruhig. Theodor Wendel mochte tun, was er wollte: er hatte Herzklopfen und war unfähig, Stefan George zu lesen. Stefan George und Theodor Wendel? Nun ja, es braucht nicht jeder Heldenspieler Skat zu spielen. Theodor Wendel hatte geistige Interessen.

Und diese waren es, die das Herz in Schwung brachten. Denn Theodor Wendel, dem es bisher gelungen war, dem Moloch Publikum schön zu entweichen, saß nun da! darin, hatte keine geistige Nonchalance mehr, die ihn retten konnte, war einfach mit Haut und Haaren der Wut der Vandalen verfallen. Die würden ihm mit Kränzen und Buketts, mit Rosen und Tulpen und Lorbeeren die geistigen Interessen schon eintränken.

Theodor Wendel besaß nämlich die Gunst eines p. t.

Publikums. Obgleich er auf jede Weise erklärt hatte, daß ihm die Thore ganz egal sei. Sechszwanzigjährig war er in W. zum ersten Mal als Brutus aufgetreten, daß es nur so eine Art hatte, und war nach allen Altschlüssen unsichtbar geblieben. Der Direktor bat und bettelte, ließ acht Tage lang nicht locker, führte die Bilanz ins Gefecht, pochte auf seine Macht, hatte aber schließlich erst dann den gewünschten Erfolg, als er die Heroine mit in den Strudel seiner Worte zog. Da erinnerte sich Theodor Wendel nämlich, daß diese Heroine zumeist seine Partnerin war, daß sie schöne, volle, runde, weiße Arme hatte, und daß er, wenn er an die Rampe träte, dabei die schönen Arme mitziehen könne. Es gelänge ihm da, sie objektiv als Genießer zu betrachten, was ihm während der Auftritte nicht möglich war.

So verbeugte sich Theodor Wendel denn eben, wann Mary Rudevich mit ihm auf der Szene war — sonst nicht. Allmählich lernte er, sich auch zu verbeugen, wenn die Arme bedeckt waren. Dann sah er der Heroine auf den Hals oder in die Augen.

Vier Jahre hielt Theodor Wendel in W. aus. Er spielte entschieden nur erstes Fach, geschmeidig, zuversichtlich, ohne legendarie Züge — so vortrefflich, wie einem Schauspieler, der nebenbei Stefan George liest, das Komödienspielen nur immer gelingen kann. Eines Abends sah ihn der Intendant eines norddeutschen Hoftheaters den Fiesko hinlegen — da bot er Theodor Wendel siebenhundert Mark, und der Direktor von W. hatte das Nachsehen.

Heute aber sollte nun geschieden werden.

Vier, fünf Tage lang ging das Theodor Wendel im Kopf herum. Er hatte zwar längst beschlossen, nach dem fünften Akt auf das W. C. zu gehen, aber ihm bangte, es könnte besetzt sein, und dann stand man da und mußte hinunter. Denn schließlich konnte man den Direktor doch auch nicht einfach vor den Bauch stoßen und über diesen Bauch hinüber durchs Fenster flüchten. Erschwerend fiel ins Gewicht, daß nur zwei Bühnenausgänge da waren. Am einen stand der „Vierte Rang rechts“, am andern der „Vierte Rang links“. Ein Entweichen unmöglich. Der eine Rang piff dem andern — das war schon so Tradition.

Schließlich, wie sollte es mit dem Heimweg gehalten werden? Droschke, Pedes, Auto? Ging man, so stand zu befürchten, daß man getragen wurde, was Beulen, zerknitterte Hosen und ruinierte Gehörnerben zur Folge hatte. Fuhr man Droschke, so kamen die Beulen in Wegfall, die zerknitterten Hosen auch — aber die Gehörnerben blieben beteiligt, und außerdem lugten sie von den Trittbrettern und vom Bod herein. Fuhr man Auto, so schloßten sie vielleicht einen Reifen auf, um auch hier schieben

zu können — kurz, der Abend würde trüb aussehen, und Theodor Wendel durfte wirklich schon den Kopf hängen lassen.

Niemand kann für seine Grundsätze. Ich an Theodor Wendels Stelle hätte mich ruhig schieben lassen und wäre unter der Haustür mit einem markanten: „Beehren Sie mich bald wieder!“ der Menge durchgegangen. Der Droschkenfutcher hätte sich bei ihnen schadlos halten können. Aber Theodor Wendel versuchte nichts dergleichen. Ihn verdroß es, daß er nicht konnte, wie er wollte. Ein pedantisches Freiheitsgefühl schlummerte in ihm und erstickte jede Konzession im Keim.

Traurig und wütend zugleich ging Theodor Wendel am Abend ins Theater. Er hatte sich überlegt, ob er nicht absagen solle. Aber, was dann! Dann kam er eben morgen oder übermorgen an die Reihe. Die Stimmung war geradezu rosig, als der Theaterdiener auf ihn zukam und zu sprechen begann: „Es sind schon acht Kränze —.“ Aber Theodor Wendel rannte in die Garderobe.

In voller Rüstung auf die Szene eilend, begegnete ihm Varus und erhöhte die Kränzzahl auf zehn. Doch in diesem Augenblick hatte Theodor Wendel schon Thusnelden erspäht, die Arme erspäht und den Schnupfen der Ophelia gepriesen: die Königin von Dänemark hatte keine Arme.

Der Vorhang ging auseinander, drunten vergaß man seine häuslichen Angelegenheiten, und der Abend begann.

Theodor Wendel rollte die Augen wie ein Schafal, aber die unten stießen sich nicht daran, und der Vorhang ging hoch, hoch, hoch . . .

Nach dem dritten Akt saß Hermann tieferschütttert in der Garderobe. Wie sollte das enden? Sollte er wirklich weiterspielen?

Der Direktor kam, um den zwölften Kranz zu melden. Theodor Wendel flüchtete sofort auf die Bühne und spielte weiter.

Nach dem vierten Akt überlegte er sich, was zu bestellen sei: eine Droschke oder ein Auto. Er kam zu keinem Schluß. Als er sich doch endlich für das Auto entschlossen hatte — ein Reisen hielt immerhin etwas aus — durchkreuzte ein Gedanke sein Hirn, die Augen begannen wieder Glanz zu bekommen, und nach einigen vergrübelten Minuten wußte Theodor Wendel, daß er jetzt den Trumpf in Händen habe. Er lachte darüber sehr laut, sehr tief — fünf Tage lang hatte er das Lachen entbehrt. Dann ging er auf die Szene.

Die Hermannsschlacht war noch nicht ausgeschlagen, als das Parterre anfang, sich in ein Reichstagswahllokal zu verwandeln. Nord-, Süd-, West-, Ostwinde fielen über einander her, der Atem

quoll aus den bereitgehaltenen Mündern, die Handflächen rieben sich an einander und so weiter. Das Wüten der Elemente dauerte gut zehn Minuten — zehn Minuten lang sah Theodor Wendel auf Mary Ludevichs volle, runde Arme. Dann erlaubte er sich den Spaß, wie die Gladiatoren um Gnade zu bitten, und die Elemente waren ja alle in dem Gymnasium gewesen, auch in der Oberrealschule: sie schwiegen.

Theodor Wendel trat an die Rampe, stützte sich auf sein Schwert und begann eine Rede, die diesem Fanatiker ganz ähnlich sah. Ihm lag in der Tat nichts daran, einen Skandal zu provozieren, sehr im Unterschied zu mir, der ich mich keineswegs hätte dazu verleiten lassen, folgendes zu sprechen:

„Das Tribunal wurde zur Szene. Und Hermann ging hin, zerriß sein Kleid und weinte darüber, daß man ihn knebelte. Spreche ich deutsch? Ich möchte nämlich feststellen, daß mir nichts daran liegt, ob ich Kränze bekomme, und ob meinettwegen Handschweiß vergossen wird.“

Das Wahllokal war erstarrt. Aber da man zu dem Ereignis doch irgend etwas sagen mußte, so gab es bald Schreie der Entrüstung. Das war doch unerhört!

Theaterbesucher, die schon fürsorglich die Garderobe an sich genommen hatten, drohten mit Stöcken und Schirmen. Da und dort vernahm man Worte wie „Gemeinheit“, aus dem dritten Rang meldete sich jemand unter der Spitzmarke „Idiot“.

Der Vorhang war indessen längst gefallen. Theodor Wendel legte die Bodden ab und rauchte eine Zigarette dazu. Er war mit sich zufrieden. Er hatte seinen Mann gestellt.

Nun würde er schön mit dem Auto nach Haus fahren können. Den Direktor ließ er nicht vor. Im Schutz eines dunkeln Mantels käme er schon ungehindert an ihm vorbei, falls er irgendwo auf einer Treppe lauiere.

Und so geschah es. Als Theodor Wendel das Haus verließ, fand er alles still vor. Am Eingang stand nur ein Feuerwehrmann. Der Chauffeur, der unsern Heldenspieler persönlich kannte, trat auf ihn zu und führte ihn dann zu einem zerschlagenen Reifen. Wie Theodor Wendel lachte! Als er ausgelacht hatte, gab er dem Chauffeur ein Fünfmärkstück und ging zu Fuß nach Haus, wo er sich befriedigt ins Bett legte.

Theodor Wendels Abschied hatte weiter keine Folgen. Die Presse konnte zwar nicht umhin, Randglossen zu dem Fall zu machen, aber ein Zeppelinkreuzer verbrannte gerade, und so dachte kein Mensch mehr an die Geschichte.

Nach drei Monaten betrat Theodor Wendel den hoftheaterlichen Boden. Dort gedenkt er zu bleiben.

Rundschau

Ein Wintermärchen

Granville Barker, der junge Dramatiker, Direktor und Producer hat bisher die einzig künstlerische Tat der neuen Londoner Saison getan. Eine außergewöhnliche, kühne und stark bewegende Tat. Außerordentlich und alle Sinne bewegend, weil seine barock-schöne, geistvolle Inszenierung des phantastischen Spiels in grellem Gegensatz zu aller Shakespear-Auffassung steht, die die moderne Londoner Bühne bisher gezeigt hat. Was Forbes Robertson vor Jahren bot, wirkte mächtig durch die Würde eines persönlichen großen Stils, der zeitlos ist; die Höhepunkte der Regiekunst Oscar Asches zeigten berückende Panoramen und eine robuste, berbe Auffrischung wirksamer nationaler Traditionen; Beerbohm Tree endlich hat Shakespeare den Massen dadurch näher gebracht, daß er ihn in einer prunkreichen Royal-Academy-Umrahmung voller Echtheit im Detail, mit Tanz und Musik und den Hilfsmitteln aller Künste 'ausstattete' (schauspielerisch kam er kaum in Betracht). Was Granville Barker jetzt getan hat, ist anders, ist grundverschieden von allem, was bisher aus der Universalität Shakespeare gezogen wurde. Gordon Craig mag an seinem Werk ein wenig Anteil haben, Reinhardt nicht minder, aber vor allem hat unsre Epoche daran Anteil, deren gieriger Geist durch alle Jahrhunderte spürt und mit Geschmack zusammenrafft, was schön und erhaben, herrlich und farbig ist, um aus der gleißenden, flüssigen Mischung ein neues Kunstwerk zu erschaffen.

Barker hat vor allem den Bühnenraum verändert und einen

Kompromiß mit dem elisabethinischen Theater geschlossen. Seine Bühne ist ganz weiß und wächst durch Opferung der ersten seitlichen Logen über das Proszenium fast bis zum Parkett hinaus. Die Einteilung in Akte ist aufgegeben und nur dort, wo die 'Zeit' heraustritt und ein Ueberspringen vieler Jahre ankündigt, ist eine längere Pause gemacht. Ist die eine Szene vorüber, so fällt ein leichter Vorhang, der nur ganz andeutungsweise rauhe Landschaft oder Palastraum vortäuscht; die Menschen treten jetzt rechts und links (wo sonst die Logen sind) hervor, agieren und treten wieder außerhalb des Proszeniums ab; die Vorhänge heben sich, das Spiel geht weiter, ohne Unterbrechung.

Wenn der Vorhang zum ersten Mal aufgeht, sieht man den Vorhof des königlichen Palastes. Ein Arrangement in Weiß und Gold. Weiße Säulen ragen empor; prächtige goldene Vorhänge verhüllen das Innere des Hauses, dessen buntes heiteres Leben nur durch vorüberhuschende Gestalten geahnt wird. Golden ist der Riech des Hofes. Kein Versuch einer realistischen Wiedergabe. Nichts ist 'echt'. Der Palast hat keine Mauern und ist so unwirklich wie ein kunstvolles Bilderbuch. Und die Menschen, die sich hier bewegen, tragen Gewänder, die aus Nirgendwo stammen, aus Märchen und Träumen, aus einem Wolkenfuchtsheim, wahrlich dorthier, wo Böhmen am Meer liegt. Für diese Kostüme ist der Maler Albert Köthenstein verantwortlich. Er hat sie nach Motiven Giulio Romanos gezeichnet, jenes Schülers Raphaels, den Shakespeare in seinem Märchen ertönnen läßt. Eine

barocke Phantasie steckt darin; alt-polnischer Prunk rokokohaft verweichlicht, ungefähr. Ich kenne keine Bezeichnung für diese Bildwirkungen, die ihrer primären Farben und seltsamen Zuschnitte halber nicht immer aesthetisch rein erfreuen, aber dennoch immer rätselhaft bestechen, fesseln.

In dieser vorher nie gesehenen Umgebung wütet die nervöse Eifersucht des Leontes. Er ist ein Neuraastheniker, den ein Wahn zur Selbstzerfleischung und zu Morden treibt. Man sieht es in diesem blassen, irren Gesicht, an diesen schwarzen Haarsträhnen, wie hier, vielleicht, gekränkte Erotik sich zu grausamem Irrsinn steigert. (Diese einzigartigen Haarsträhnen, die der größte Rückenmacher unserer Zeit, ein Künstler in seinem Fache, William Clarkson geschaffen hat.) Und um ihn her Menschen voller Blut und Leben; nicht viele, gerade genug, um Hofstaat und Garde und Freunde anzudeuten. Was sie atmen, ist oftmals Prosa, der Blankvers in menschliche Rede aufgelöst; was sie jedoch tun, sind Gedichte, sind Balladen. Sie ballen sich wie von ungefähr zu schönen Posen, erstarren nach heftiger Bewegung ganz unmerklich zu einem Bild und lösen sich ebenso ganz organisch und fließen auseinander. Dieses schattenhafte Ineinanderweben realen Treibens und phantastischer Romantik ist Granville Barker wunderbar gelungen. Sein Werk weist auch einige Unzulänglichkeiten auf, aber ich will sie angesichts von so viel Schönerem gar nicht bemerken. Er darf sich mit diesem Kunstwerk ruhig neben den ganz großen Regisseur stellen.

Sil Vara

Judas

Tragödie in vier Akten von Gerdt von Bassewitz, die in Leipzig zur Uraufführung kam. Ein Stück in vielen Bildern, Episoden, Einzelschicksalen rollt sich ohne rechte Einheitlichkeit ab; und

aus all diesem ragen zwei mächtige Gestalten und ein Problem. Die Hauptgestalt aber — Jesus Christus — darf gar nicht auftreten, und demgemäß muß auch die andere große Figur, Judas Ischariot, nicht zu häufig erscheinen, um nicht das Fehlen des messianischen Gegenspielers als zu quälend fühlen zu lassen. Christus kann also nur in seiner Wirkung, also in Episoden und Volksszenen dargestellt werden, und dies ist Bassewitz im ersten und zweiten Akt seiner Tragödie bemerkenswert vortrefflich gelungen. Jede Person ist so in Beziehung zu Christus gesetzt, daß sein verwirrendes und beseligendes Lehren und Tun auch ohne sein Auftreten deutlich und eindringlich wird. Judas muß — so gestaltet Bassewitz das Problem — den Meister lieben, aber dieser harte Judäer ersehnt einen Caesar-Messias, einen Bar-Kochba-Helden, der die Römer vertreibt und ein jüdisches Imperium errichtet. Aber er fühlt, daß der Nazarener nicht Rache, sondern Sanftmut, nicht das Schwert, sondern den Frieden bringt und sich mit Narren, Bettlern und Huren statt mit Helden umgibt. Bis zum Schluß des zweiten Aktes, dessen letzte Szenen den dramatisch besten Teil des Stückes bilden, steigt das Problem kräftig und klar an; dann aber wird Bassewitz hilflos und unkonsequent. Denn der dritte Akt und der vierte führen in Dialogen und Leichoskopieen hastig die Passionsgeschichte Christi aus, und am Schluß tritt nun der wieder zur biblischen Tradition zurückgekehrte Judas zerschmettert und zerschnitten auf und entleibt sich, als er am Beispiel der Magdalena sieht, daß des Geistes Lehre weiter lebt.

Es wird in diesem Stück, das viel überlegtes Talent zeigt, zu viel gemalt und wiederum manches Belangvolle zu wenig ausgesprochen. Und so wird dieser Judas, der so gar nicht das biblische Judas, sondern ein Gemisch von

fanatischem Heros und armem Narren ist, von des nicht auftretenden Messias Gestalt, von Episoden und leuchtenden Farben erdrückt. Denn Wassewitz hat eine merkwürdige Begabung, szenische Bilder breit hinzumalen; fast jede Situation des Stückes könnte als wirkungsvolles lebendes Bild festgehalten werden, und der dritte und vierte Akt könnten wohl für einen Kino entworfen sein. In dieser Begabung für das Bildmäßige trafen sich aber der Dichter und der Inszenierungsspezialist Martersteig. Daher ließ die sehr sorgfältige und fleißige Inszenierung des Intendanten auf der primitiven Bühne des Alten Theaters die bildmäßige Wirkung der Szenen bunt und kräftig zur Geltung kommen, leider aber auch manche Knalleffekte und Neußerlichkeiten noch quälender hervortreten. Einfach und in jambischer knapper Prosa erfreut die Sprache des Stückes. Das leipziger Publikum folgte hilflos und bald zischend, bald klatschend dieser wirren, unvollkommenen und doch kräftigen und hoffnungsvollen Judastragödie, in der sich unter den etwa vierzig Darstellern Decarlis Judas auszeichnete.

Kurt Pinthus

Der Reiherbusch

L'algrete', im Théâtre Réjane zuerst gegeben, verdankt seine deutsche Uraufführung dem ehrgeizigen Direktor Altman und seinem hannoverschen Deutschen Theater. Dario Nicodemi, der französisch schreibende Italiener, in der Technik der Effekte, der gleichenden Rhetorik wie der Gewalttätigkeit der psychologischen Bilanzen nicht ohne Geschick an Henri Bernstein und Genossen orientiert, ist Deutschland kein Fremder mehr, seit 'Le refuge' in Reinhardts Kammerspielen gegeben worden ist. Verirrte Filmromane möcht' ich die ganze Gattung nennen. Die Wahrscheinlichkeit

der Prämissen bedeutet nichts, die Spannungsentladung, die mit echt gallischem Raffinement in der grande scène des Mittelalters herbeigeführt wird, alles. Das Vor- und Nachher sind Angelegenheiten zweiter Ordnung, gleich unbefriedigend für den, der bei den Wirkungen nach Ursachen forscht.

Der Reiherbusch im Wappen des Grafen Saint-Servan wird zum Symbol des Vorgangs. Stolz winkt er zu Beginn im Haarpuß der etwas gewalttätigen Gräfin-Witwe, deren Persönlichkeit der Sohn aus Liebe sich unterordnet, wie Fernerstehende aus Scheu. Der äußere Glanz ruht auf verhülltem Elend. Verschuldet war das Haus beim Tod des Grafen, durch Verbrechen nur zu halten. Die alte Gräfin wählte den eigentümlichen Weg, ihr Wappenschild mit dem Reichtum einer Bankiersgattin, der heimlichen Geliebten ihres Sohnes, zu vergolden. Der halb erpreßte, halb aus Liebe gespendete Mammon eröffnet dem Sohn den Weg zu reicher Heirat und endgültiger Sanierung. Freilich, so versichert der Autor, dieser Sohn, immerhin schon fünf- und zwanzig Jahre alt, kein Weltflüchtling und kein Dummkopf, weiß von nichts. Auch die Geliebte, in steter Gefahr, von einer legitimen Frau verdrängt zu werden, verriet sich durch drei Jahre nicht. Sie lieferte unfähig, ohne des Vaters Wissen den Aufwand zu bestreiten, sich Bucherern aus, die ihre ungelösten Wechsel und ihr Mitwissen dem Vatten schließlich verkaufen. Der wähnt die Mutter samt dem Sohne im Komplott, will seine Frau, wenn schon er sie nicht liebt, aus schmuckiger Umgarnung reißen, vergiftet deren Liebe, demütigt des ahnungslosen Jünglings Stolz, kurzum, tut alles, was zu solch einem Spektakulum gehört. Nach diesem Gipfel fraglos wirksamer äußerer Theatralik fällt das Stück rasch ab. Aufklärung durch die Mutter, der Widerstreit alten

Drohnenstolzes mit dem Evangelium ehrlicher Arbeit können so wenig mehr befriedigen wie der Nährstüdschluß: Der Junge wird mit der Geliebten ein neues Leben, aufgebaut aus Arbeit und aus Liebe führen. So wird er — glaubt er, doch wir glauben nicht — die alte Schuld entschöhnen.

Der Regisseur Altman beging, leider, den gleichen Fehler, den der Dramaturg in ihm nicht vermieden hatte. Er überschätzte die Qualitäten, suchte dem Reifer, dem man nur mit gleichen Mitteln theatralischer Technik beikommen kann, seelische Zartheiten und psychologische Brücken zu bauen, und ließ sich so Möglichen entgegen, ohne das Unmögliche wahr machen zu können. Frau Altman-Gall, die die Réjane-Rolle gab, eine kapriziöse Darstellerin für jugendliche Schwärmerseelen, eine feine Gestalterin willensstarker Gebundenheiten, hat für diese sentimentale Theaterprinzessin nicht das rechte Format. Es wirkt da alles zu sehr en miniature. Es gab so eine Verschiebung der Lage, die den ursprünglichen Tenor des Stückes gefährdete, wenn sie schon im einzelnen durch die innere Wahrhaftigkeit bestach.

Fritz Ph. Baader

B u b i

Es war scheußlich. Während der Pause grinsten mich zwei Freunde an und forderten mich auf, jetzt mal Charakter zu betätigen. Sie wußten nämlich, daß ich mit beiden Autoren, Roda Roda und Gustav Meyrink, persönlich gut bekannt bin, und neulich hatten wir uns darüber gestritten, ob ein Kritiker überhaupt imstande wäre, die Arbeiten seiner Freunde ebenso unbefangen zu beurteilen, wie die Migrationsheiten fremder Leute. Ich hatte mich gerühmt, mich von aller Korruption durch Sympathie gänzlich frei zu wissen. Nachher nahm ich aber doch eine Postkarte und sang an: „Lieber Herr Jacobsohn! Bitte erlassen Sie mir diesmal —“.

Dann zerriß ich die Karte wieder und beschloß, nur über die Aufführung zu schreiben, und rückhaltlos auszusprechen, daß „Bubi“ am Münchner Volkstheater in Grund und Boden gespielt wird. Aber schließlich lags ja wirklich nicht allein daran. So wollte ich wieder vom Theater gar nichts sagen und bloß gestehen, daß ich vorher auf die Bektüre der Posse — nein, Lustspiel heißt die Sache — glatt herein gefallen war. Es stehen nämlich ein paar wirklich gute Witze drin, und ich hatte über den Einfall: „Wir Franzosen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt“ oder: „Die Zukunft Frankreichs liegt auf dem Wasser — wie Boulanger sagt“ doch lachen müssen. Auch fand ich die Idee sehr lustig, den England gehörigen und völlig ausgetrockneten Eschadsee mit seinem Fischereirecht zum Gegenstand der diplomatischen Streitigkeiten zwischen Frankreich und Deutschland zu machen. Aber nun die Aufführung auf der Bühne, wo alle Regiebemerkungen, die ich nicht mitgelesen hatte, mitgespielt und alle Erinnerungen an den urkomischen Wendig peinvoll wach werden. So bin ich denn schließlich auf den einzigen Ausweg gekommen: ich enthalte mich jedes eigenen Urteils und stelle ganz objektiv fest, daß es ein eklatanter Mißerfolg war. Erich Mühsam

A u s M e n s c h e n l i e b e

Eine Theaterkritik von 1784 hat folgenden Wortlaut: „Einer der erbärmlichsten Schauspieler der Kurfürstlich-Sächsischen Hofkomödianten ist Herr Bergen. Er ist der wahre Don Quixote auf dem deutschen Theater. Grimmsgramm, Verzerrungen, hantwurstmäßige Bodssprünge machen sein ganzes Spiel aus. Sein Fach ist rasche, polternde Alte. Ich sah ihn in Richard dem Dritten Himmel, was vor Action! Grimmassen, als wenn er mit glühenden Zangen geknippen würde, falsche Declamation — mir ekelte, ihn länger anzu-“

sehen. Berre er nicht die arme Elisabeth herum, als wenn sie eine Rake wäre? Ein jedes Wort ist von einer Action begleitet. Sagt er hin—un—her, so glaubt man alle Augenblide, er will sich unter die Bühne verstecken. Sein häßlicher wiener Dialekt macht ihn

überdies unausstehlich. Er hat auch verschiedene Theaterstücke geliefert. Aber was ist das vor elendes Gewäsch. Man hat niemals tollerem Zeug gesehen. Eine Mordtat folgt der anderen, ein Unsinn löst den andern ab. Leipzig, sei stolz auf ihn!.,

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Direktor Karczog hat für sein Bühnen-Verlags- und Vertriebs-geschäft in New York ein Zweiginstitut unter der Firma Karczag Publishing Company gegründet.

Neue Werke

Bei dem großen deutschen Turnfest, das 1913 in Leipzig abgehalten wird, soll ein deutsches Festspiel aufgeführt werden, das der Ausschuß dem jungen Dramatiker Ulrich Steindorff übertragen hat, nachdem Max Martersteig in einem ausführlichen Gutachten diese Wahl befürwortet hatte. Das Werk, das dem Regisseur auch Gelegenheit zur Enthaltung von Massenszenen bieten wird, soll zuerst in der leipziger Albert-Halle, die fünftausend Personen faßt, zur Darstellung kommen.

Richard Falk, der am Ende der vorigen Saison Cimarosas Oper 'Die heimliche Ehe' im Theatersaal der Königlichen Hochschule zu Charlottenburg zur Aufführung gebracht hat, hat jetzt Paisiello 'Barbier von Sevilla' aus dem Italienischen mit den Originalsccoregitaristen übersetzt. In dieser Bearbeitung wird die Oper voraussichtlich in dieser Saison aufgeführt werden. Ferner arbeitet

Richard Falk an der Vollenbung seiner eigenen Oper 'Was ihr wollt, nach Shakespeare.

Walter Harlan: Das Nürnberger, Drama.

Alexander Schwarz: Der galante König, Oper, Text von Bruno Deder.

Annahmen

Ludwig Biró: Die gelbe Lilie, Komödie. Berlin, Komödienhaus.

Frederik van Eeden: Lioba, Drama, deutsch von Else Otten und Alwin Peterfen. Weimar, Hofth.

Albert Mattausch: Wenn man im Dunkeln lügt, Dreiaktige Operette, Text von Georg Adolf. Magdeburg, Stadtth.

Wilhelm von Scholz: Gefährliche Liebe, Schöpl. Berlin, Kammer-spiele.

Uraufführungen

i) von deutschen Werken

3. 10. Felix Josky: Die Boten seiner Herrlichkeit, Verkslustspiel. Wien, Kolosseum.

6. 10. Willh Schaffer: Das Buch Hiob, Zweiaktige Oper. Braunschweig, Hofth.

9. 10. Max Schönan und Arthur Lipschitz: Scheiden tut wohl, Dreiaktiges Lustspiel. Düsseldorf, Lustspielth.

10. 10. Thaddäus Rittner: Sommer, Komödie. Wien, Burgth.

12. 10. Ludwig Thoma: Magdalena, Dreiaktiges Volksstück. Berlin, Kleines Th.

3) in fremden Sprachen

Peleas d'Avoine: Napoleon, Drama. Turin, Politeama Chiarella.

Sacha Guitry: Die Einnahme von Berg op Boom, Vieraktiges Schöpl. Paris, Vaudeville.

Camille Dubinnot: Wenn die Augen aufgehen, Satire. Paris, Théâtre Réjane.

Nachrichten

Bekanntlich hat Max Burdhardt über seine weit mehr als 7000 Bände umfassende Bibliothek testamentarisch in der Weise verfügt, daß ein von ihm selbst angelegter Materienkatalog dieser Bibliothek in Druck gelegt und die Bibliothek sodann auf Grund dieses Katalogs zu Gunsten des Oesterreichischen Bühnenvereins versteigert wird. Der Katalog der Bibliothek, eingeleitet durch ein Vorwort von Hermann Vahr und mit einem Portrait Max Burdhardts geschmückt, gelangt in den nächsten Tagen zur Ausgabe durch die Seltersche Buchhandlung, Wien, Bauernmarkt 3, der die Durchführung der Auktion obliegt. Der Katalog wird Interessenten auf Verlangen kostenfrei zugesandt. Die Auktion findet Ende Oktober statt. Besichtigung der Bibliothek wird in der zweiten Oktoberhälfte im Kunstsalon der Selterschen Buchhandlung möglich sein. Die Bibliothek umfaßt in der Hauptsache: Schöne Literatur, deutsche Philologie, Kunst, Theater, Austriaca, daneben aber Standard works aus allen Gebieten des menschlichen Wissens.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Ludwig Thoma: Magdalena,

Ein Volksstück in drei Akten. Kleines Theater.

1. Man hat nicht den Eindruck, daß diese bäuerlichen Figuren lang in dem Ingenium von Thoma oder in seinem Herzen, oder wie man es sonst nennen will, geruht haben. Es ist nichts dahinter und nichts darunter.

2. Was wir auf den Brettern vor uns sehen — es kommt aus der Tiefe der Menschenseele, und darum ergreift es den Zuschauer in tiefster Seele.

3. Ein solides und gar nicht schlechtes, ein etwas schütteres, aber auch erschütterndes Volksstück.

4. Eine große tragische Wirkung vormag für mein Empfinden diese Variante einer schon oft vorgetragenen Geschichte nicht auszulösen.

5. Alles was um die Hauptgestalt kreist, hat Leben. Die Gestalt selbst hat es nicht.

*

II. Gabriel Drégely: Der gut sitzende Frack, Satirische Komödie in vier Akten. Deutsches Schauspielhaus.

1. Ein derber, aber solider und guter Spaß. Niemand rechnete grämlich die Mäße und die Möglichkeiten nach.

2. Einige der Zuhörer versuchten das Stück zu retten, als es im letzten Aufzug noch einmal aufblühte. Aber es war vergebens.

3. Simplizissimus-Stimmung verklärte den Musentempel mit behaglicher Frivolität, und dazwischen huschte dann und wann eine grobste Erinnerung an das Herrnsfeld-Theater.

4. Eine plumpe Farce, mit der die Kritik durchaus nichts zu schaffen hat.

5. Die verbrauchtesten Witzblatttypen sind dem Autor als Vorbilder gerade gut gewesen, psychologische Unmöglichkeiten platzten nur so aufeinander, von Charakteren sind kaum die Rohskizzen vorhanden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

24. Oktober 1912

Nummer 48

Matkowsky-Literatur / von Julius Bab

Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß die Matkowsky-Literatur sich nicht entfernt mit der über Rainz vergleichen kann. Denn über Rainz ließ und läßt sich unendlich viel sagen: er war der Problemreiche, der Gegenwärtige. Wie er in vielfacher inniger Beziehung zu zahlreichen bedeutenden Persönlichkeiten modernen Lebens stand, wie er mit seiner Lektüre, seinem Studium, seinem Zeitwertreib in hundert Gebiete der modernen Kultur eingriff, so war auch sein schauspielerisches Werk beziehungsreich und vieldeutig in alle Probleme, in alle Bewegungen des gegenwärtigen Lebens hinein; und es reizte deshalb zu Angriff und Verteidigung, zu Kommentar und Analyse, zu Darstellung und Verherrlichung. Matkowsky hatte allenfalls ein paar gute Gesellen, kaum Freunde und ganz bestimmt keinen „geistigen Verkehr“. Man kann bestreiten, daß er überhaupt im Rainz'schen Sinne ein „geistiges Leben“ geführt hat. Interessen, die nicht ganz unmittelbar zu seiner Kunst führten, sind kaum von ihm bekannt. Die Antiquitäten sammelte er nicht mit einem historisch-aesthetischen Anteil, sondern er schuf sich in ihnen das Meublement, den Hausrat, den er brauchte, um eine angemessene Existenz zu führen — sozusagen seine zivile Dekoration, die Kulissen für jene leidigen Stunden, wo er nicht auf den Brettern stehen konnte. Denn Matkowsky hatte keine Gegenwartsgewissen: was er schuf, war nicht wie bei Rainz die Befreiung und Veredelung unsres Alltags. Aber auch die naheliegende Formulierung, daß er in einer Vergangenheit mit den Helden der Vorzeit gelebt habe, scheint mir irreführend und gefährlich. Denn eigentlich historischen Sinn hatte er sicher noch weniger als Gegenwartsgewissen. Für ihn wie für viele Menschen war das Historische nur ein negatives Gut: etwas, was die aufdringliche Gegenwart abhält. Leben aber tat er in keiner Zeit, in keiner Kulturgemeinschaft, sondern lediglich aus dem Fonds der eigenen Brust im zeitlos Menschlichen. Er hatte und gab nicht, was unsre

ober eine frühere Zeit kennzeichnet, sondern jenes Unvergängliche, was all diese Zeiten gemeinsam haben: den Menschen, der mit seiner letzten Macht an seine letzten Schranken rührt. Aber weil seine Kunst so wenig historisch individualisiert war, darum war auch die Schwierigkeit um so viel größer, der Anreiz für die Zeitgenossen um so viel kleiner, über ihn und seine Kunst zu schreiben. Historisches läßt sich immer darstellen in Unterscheidung von anderem Historischen. Das Zeitlose, das Unmittelbare, das Absolute läßt sich nie direkt erfassen, läßt sich nicht umgrenzen, nur rhythmisch und also eigentlich dichterisch nachbilden. Das erklärt vielleicht, warum die Matkowsky-Literatur im Gegensatz zu der über Josef Raimz so arm ist.

1

Bei Matkowskys Lebzeiten gab es neben ein paar ausführlichen Artikeln in Zeitschriften nur zwei selbständige Buchpublikationen über den Künstler. Die eine hatte Philipp Stein zum Verfasser (Band VI der Hagemannschen Sammlung „Das Theater“). Das Wertvollste des Bändchens scheint mir der im Faksimile beigelegte Brief Matkowskys an den Verfasser, in dem der Schauspieler seine Sehnsucht nach John Gabriel Borkman, Bildhauer Rubel und — Florian Geher ausspricht. Ein Irrtum: Matkowsky hätte diesen zum Fall prädestinierten Unhelden über Hauptmanns Dichtung hinweggespielt — aber jedenfalls zeigt dieser Sehnsuchtsruf, daß der entrückte Einsame doch alles von der Welt sah, was seinem Menschen Darstellungshunger Nahrungszufuhr bedeuten konnte.

Eine zweite Monographie habe ich selber kurz nach der von Philipp Stein erscheinen lassen (Moderne Essays, Nummer 55). Auch sie hat formal einen polemischen Ausgang wie meine erste Raimzstudie; aber noch entschiedener als dort geht Polemik und Verteidigung in hymnische Dankagung und den Versuch einer Darstellung über. Die Widerlegung des Vorwurfs „Unnatur“, den die Verächter Matkowskys wider diesen außerordentlichen Künstler zu schleudern pflegten, bildet den Ausgangspunkt meiner polemischen Verteidigung, und ich suche darzutun, daß dieser völlig einzig dastehende Shakespearespieler ganz in dem Sinne natürlich ist wie der ihm congenialste Dichter, und daß dem philiströsen Realismus seiner allzugewöhnlichen Verächter deshalb so geantwortet werden muß, wie Goethe seinen zeitgenössischen Shakespearespieler antwortete. Wie Matkowsky jegliche Rolle ins Shakespearesche hinüberstilisiert, und wie er jegliche Rede ins Urelement der Schauspielkunst, in körperliche Bewegung aufzulösen trachtet, das sind wohl die zwei wesentlichsten Darlegungen des kleinen Buches.

Das war bis zum Tode des Künstlers die ganze Matkowsky-Literatur, und sie ist nach seinem Tode nicht allzu sehr gewachsen. Ein drittes Buch ist erschienen (in der Baetelschen Sammlung 'Dramaturgische Plaudereien' Band IV): Adalbert Matkowsky, Ein Kunst- und Lebensbild nach persönlichen Erinnerungen von Max Grube. Dies könnte nun ein außerordentlich wertvoller Beitrag zur Psychologie nicht nur dieses Schauspielers, sondern der Schauspielkunst überhaupt sein. Leider ist die Ausführung nicht so wertvoll wie die Idee. Denn bei aller Ergebenheit für den Adalbert Matkowsky verweilt doch der Verfasser instinktiv am liebsten bei Gelegenheiten, die auch den Max Grube ins Licht setzen, und eine gewisse Vorliebe, die kleinen Schwächen des großen Kollegen zu betonen, scheint mir nicht lobenswerter. Dazu kommt eine wenig bildkräftige Plaudersprache. Aber bei alledem hat der Blick eines großen Theater-Routiniers, und eine zwanzigjährige Gelegenheit dem Verfasser doch soviel Material geliefert, daß das Buch eine ganze Menge wertvoller Anregung geben muß. Zwei Erkenntnisse namentlich sind es, die aus dem Strudel der Grubeschen Anekdoten hochtauchen: die eine betrifft den Menschen, die andre den Künstler Matkowsky, und beide weisen auf einen und denselben Grund.

Wie allein muß dieser Mensch gelebt haben, den sein langjähriger Berufsgenosse ein einziges Mal in seiner Wohnung aufgesucht hat, und von dessen Verkehr auch dieser Biograph seiner täglichen Arbeit nichts zu berichten weiß. Und was im Leben dieses gesellschaftslosen, weltfremden Spielers eine groteske Ausnahme schien, das bestätigt gerade seine Lebensregel: Er hatte eine kindliche Vorliebe für Orden. Da er aber nie in Kreisen verkehrte, wo diese Dinge einen Effekt hätten machen können, so war es klar, daß er auch hier für das soziale Symbol gar kein Gefühl hatte; diese Bänder waren ihm eine stimmungsvolle 'Dekoration' im ganz eigentlichen Sinne des Wortes, so wie sein gotisches Mobiliar, so wie sein schwingvoller italienischer Militärmantel. Damit hängt aber bereits die von Grube und andern vielfach berichtete Leidenschaft Matkowskys zusammen, auch auf der Probe und allenthalben mit Radmantel, Schlapphut und Spazierstock zu agieren. Das sind die notdürftigen Surrogate, die moderne Toilette für herrenmäßig freies Kostüm gewährt, und Matkowsky mußte eben immer im Kostüm sein, weil das seine natürliche Tracht war, weil seine Natur die eines an keine Sozietät und keine Kultur gebundenen Herrenmenschen war und sich deshalb nur schauspielerisch ausleben durfte. Und das zeigt schon die Identität dieser Einsicht ins Menschliche Matkowskys

mit der zweiten Erkenntnis, die Grubes Anekdoten vermitteln können, und die den Künstler betrifft.

Es ist der völlig unduldsame Aristokratismus des Schauspielers. Er konnte auf der Bühne nur herrschen, er war hilflos und unglücklich, sobald er in eine irgendwie sekundäre Funktion gedrängt wurde. Daß hier nicht die flache Eitelkeit des applauswütigen Komödianten sprach, sondern eine Stimme aus der tiefsten Notwendigkeit dieser Künstlernatur, das möchte ich an einer Anekdote erhärten, die ich nicht dem Grubeschen Buch, sondern der Erzählung eines andern langjährigen Kollegen Matkowskys verdanke. Matkowsky als Macbeth war bei der Premiere und noch längere Zeit danach merkwürdig matt, passiv und ausdruckslos in der großen Szene, wo die Lady ihn zur Tat überredet. Wer ihn wirklich kannte, war sich ganz klar darüber, daß der Grund in der moralischen Unterordnung des Macbeth während dieser Szene zu suchen sei. Die Frau war eben hier die Hauptperson. Eines Tages aber, bei der zehnten oder elften Aufführung, überrascht Matkowsky plötzlich seinen aufmerksamen Kollegen durch ein völlig verändertes und überaus lebhaftes, packendes Gebardenspiel. Und auf Befragen gibt er die Auskunft: „Ja, sieh mal, jetzt ist mir das erst richtig aufgegangen: die Frau redet ihm das ja gar nicht ein, sie holt es bloß aus ihm raus; er tut so, als ob er sich verführen läßt, aber in Wirklichkeit ist er ganz entschlossen und will sich bloß von ihr zustimmen lassen. Das ist natürlich eine ganz andre Sache, das kann ich bringen!“ In dem Augenblick, wo er sich als Herrn der Szene, als Gebieter der Situation vorstellen konnte, kam seine Gestaltungskraft; nicht eher, nicht anders. So tief saß das Herrentum in diesem Leibe.

*

Von den Nekrologen kleinern Umfangs, die nach Matkowskys Tode in Zeitungen und Zeitschriften so zahlreich erschienen, ist einer der wesentlichsten noch in einem Sammelbände aufbewahrt worden: Maximilian Gardens Darstellung in seinem Bande „Köpfe“. Garden beginnt seinen Nachruf mit einem interessanten, auch sonst schon gezogenen Vergleich zwischen Matkowsky und dem großen Heldenspieler der Oper Albert Niemann, und er sucht die Unterschiede zwischen den beiden im Rassenmäßigen, er betont Matkowskys Slaventum sehr stark. Das ist im Einzelnen ganz richtig: manch sinnliche Weichheit der Gebärde, manch schwelgerische Breite des Gefühlsergusses würde ein Künstler rein deutschen Blutes nicht so gebracht haben. Aber dieser Gesichtspunkt wird falsch, wenn man ihn in den Mittelpunkt stellt: wie nach Hebbels Wort Christus kein Jude und Shakespeare kein Brite war, so war Matkowsky kein Slave. In allen wesentlichen

Augenblicken wuchs seine Kunst durch die färbende Schicht des Rassenmäßigen hindurch in solche Tiefen, die nur das menschlich Große schlechthin nähren. Die reine Heiterkeit seines scherzenden Cheruskurfürsten Hermann, die adlige Abgeklärtheit seines scheidenden Randaules, die strahlende Königsmacht seines Ottokar (im ersten Akt) — all das sind Menschlichkeiten größten Formats, die niemals einen Slaven charakterisieren können, die wir freilich auch nicht in nationaler Annahme „echt deutsch“ nennen sollten. (Viel wesentlicher scheint mir der slavische Blutstropfen etwa in der dumpf gepreßten, nervös schmerzlichen Kunst Rudolf Mittners, die aber gerade deshalb in all ihrer elementaren Kraft einen fühlbaren Grad unter den Gebilden bleibt, die aus Matkowskys Urmenschenstum wuchsen.)

Von uneingeschränktem Wert als dieser Ausgangspunkt ist das Ziel der Gardenschen Betrachtung: das Dämonische in Matkowsky. „Harmlos war ein Held Udalberts nie . . . besser als die treuen Ritter mit blondem Schopf und blauem Blick gelangen ihm deshalb die vom Dämon Besessenen . . . Eine große Seele, in der im tiefsten Gehäus lauend ein Dämon wachte, bei Tag und Nacht.“ Hier sind wir in der Tat in den Grund des Matkowskyschen Wesens gelangt und auf einem neuen Weg zum Begreifen des tiefen Wesensunterschiedes dieser beiden Helden Rainz und Matkowsky. Wenn ich den Lieblingskontrast eines befreundeten jungen Dichters mir aneignen wollte, so könnte ich sagen, daß niemand im letzten Menschenalter den Genius so rein dargestellt hat wie Josef Rainz, niemand den Dämon so machtvoll verkörpert hat wie Udalbert Matkowsky. Bei Rainz wurde im letzten Sinne alles, auch das Dürsterste und Wildeste leicht, hell, strahlend, weil es im eigentlichen Sinn dieses mißbrauchten Wortes ‚idealisiert‘, das heißt: vergeistigt war. Matkowskys Kunst barg noch in der glücklichsten Heiterkeit die ganze Schwere der Kreatur, im festlichsten Stolz die ganze tragische Drohung des Niedergangs, des Todes. Denn er war Erde, und ihm mußte alles zu Erde werden. Bei Rainz war alles leuchtende Gestalt, bei Matkowsky alles sterblicher Leib. Niemals war er so erdüberfliegend, beseligend schön wie der silberne Sänger aus dem deutschen Süden, aber immer unendlich viel erschütternder, wirklichkeithaltiger, frömmere. Rainzens Kunst lehrte lächeln, Matkowskys beten; der eine befreite unsern Geist, aber der andre erlöste unsre Seele.

Dies scheint mir der tiefste Vergleichspunkt zwischen den beiden, und deshalb genügen mir die beiden Bildsäulen nicht ganz, die Paul Landau in seinem Buche ‚Mimen‘ (bei Erich Reiß, Berlin 1911) aufgerichtet hat. Sie stehen in einer Reihe ‚Historischer Miniaturen‘, und auch die Bildnisse dieser kaum Gestorbenen

sind weniger nach persönlicher Anschauung als durch sehr geschickte Kombination historischer Zeugnisse gearbeitet. Das einende, verbindende Moment dieser Zusammenstellung deutet dann immer ein Schlagwort an, mit dem der Kern der Gestalten gefaßt werden soll, und so heißt Matkowsky 'der Held', Rainz 'der Herr der Schönheit'. Diese beiden Begriffe sind keineswegs so gegenseitig ausschließend wie das Wesen der beiden Künstler in Wirklichkeit war. Schön war Matkowskys Heldentum und heldisch genug war die Gebärde, mit der Rainz der Schönheit gebot. Deshalb gibt Landaus Weg manche sehr glückliche Wendung, etwa wenn er ausführt: Held sein heißt handeln, und deshalb mußte Matkowsky jede Rede, jede Situation in Handlung, Bewegung auflösen, oder wenn er Nieksches Wort über Spinoza „selig aus Verstand“ auf Rainz anwendet. Aber sein Weg führt für mein Gefühl nicht sicher genug in den Mittelpunkt. Was den glänzendsten Schauspieler des Molière und des Figaro von dem Shakespearespieler unterschied, das war jenes Letzte, das vorhin die Worte Dämon und Genius andeuten sollten. Es gibt eine zwiefache Schönheit und ein zwiefaches Heldentum: Dienend, hingebend, tragend kann uns das Gefühl zum Herrn des Lebens machen — scheidend, abwehrend, prüfend hebt uns der Geist über die Verwirrentheit des Tages; ich kann mich, meinen Geist, meine Sehnsucht, meinen Glauben retten, indem ich sie ganz aus der Welt heraussetze, sie leuchtend hochhalte, und ich kann all dies retten, indem ich in das unruhige Wasser der Welt hineinsspringe und tief bis auf den ruhenden Grund tauche. Dies sind zwei Wege zum Heil. Der Abstand dieser beiden Wege, wie er zum Beispiel zwischen Erasmus und Luther lag, oder heute zwischen Stefan George und Richard Dehmel liegt — dieser Abstand trennte auch Rainz und Matkowsky.

3

Noch gehört zur Matkowsky-Literatur das Wenige, was der Künstler selbst veröffentlicht hat. Brieffsammlungen sind bisher nicht erschienen, und ich glaube auch der ganzen Natur des Mannes nach nicht, daß sie sonderlich ergiebig sein würden. Die Bearbeitung eines wirklichen altspanischen Theaterstücks, die der Schauspieler einmal vorgenommen hat, bietet psychologisch kaum etwas Interessantes. Die zwei kleinen Bände 'Exotisches' und 'Eigenes, Fremdes', die Matkowsky in einer bei ihm überraschenden Laune literarischer Eitelkeit herausgegeben hat, sind durchaus liebenswürdig, eben weil sie, inhaltlich (und von der Tatsache ihrer Existenz einmal abgesehen) nicht die mindeste literarische Eitelkeit zeigen, und ganz frei von dem typischen Schauspielerbemühen um Geistesblitze und Gefühlseffekte sind. Es ist eine

kindlich schlichte Plauderei von allerlei Erlebtem, und namentlich in der Erzählung der eigenen Kindheit finden sich Töne von echtem Humor und unkonventioneller Herzlichkeit. Aber all das bleibt doch durchaus am Außenrande dieser Persönlichkeit und gibt nirgends ein unmittelbares Bild des großen Matkowsky. Und in gewissem Sinne ist ein viel aufschlußreicheres Stück der Matkowsky-Literatur der große illustrierte Katalog seiner Nachlaß-Auktion, den Arthur Gloesser mit außerordentlich schönen und tiefen Worten über diesen natürlichen Rahmen des einsamen Fremdlings in unsrer Welt eingeleitet hat, und dessen große Abbildungen uns noch im ursprünglichen Zustande die mächtigen Zimmer zeigen, in denen der Künstler wohnte — Zimmer, die keineswegs wie die Behausung eines Sammlers, sondern wie die wohlgepflegten, sehr schönen Wohnräume einer andern Welt aus- sahen.

Nur ein Stück aus den autobiographischen Aufzeichnungen hat für mein Gefühl tiefern Wert: das ist die Nachricht von Matkowskys Erweckung zur Bühne. Mit sieben Jahren schläft der Sohn der armen Näherin auf der Galerie des Königsberger Stadttheaters ein — bei Mozarts „Don Juan“. Seit diesem ersten Theaterbesuch, den ihm eine freundliche Nachbarsfrau verschaffte, hat er nie wieder ein Theater besucht und keinerlei Interesse für mimische Kunst gezeigt. Ein unauffällig stiller, mittelmäßig begabter Junge und ein ausgezeichnete Turner. In der Obersekunda liest man den „Hamlet“, und der englische Lehrer wünscht, daß die Schüler sich zum bessern Verständnis den Emmerich Robert, der eben im Stadttheater als Hamlet gastiert, ansehen sollen. Matkowsky hatte durchaus keine Lust, und es bedurfte dringenden Zuredens der Mutter, bis er schließlich doch auf der Galerie dieses ihm höchst gleichgültigen Instituts saß. Und da erfolgte die plötzliche Entladung aller bisher völlig unbewußten Kräfte:

„Ich verließ das Haus wie betrunken, ich sah und hörte nichts von dem, was um mich her vorging, und lief nur immer gerade aus; meine Gedanken, mein innerstes Sein waren bei dem Dänenprinzen und seinen Leiden. So trieb es mich stundenlang auf den Straßen herum, und erst als ich vom Schneetreiben gänzlich durchnäßt war und leise Frost- und Fieberschauer mich überliefen, erwachte ich aus meinen Phantasien und ging heim — es war schon früh am Morgen.“

In dieser Stunde war Matkowskys Entschluß, Schauspieler zu werden, fest und fertig.

Die Geschichte dieser Berufung gewinnt wiederum das intimste Interesse, wenn man sie mit der des jungen Rainz ver-

gleicht. Der wuchs als Sohn theaterfreudiger, auch in Schauspielerkreisen wohlbekannter Eltern auf und im bewundernden Anschauen der großen Burgtheaterhelden entstand ihm ganz allmählich und selbstverständlich der Wille, auch Schauspieler zu werden. Vielleicht zeigt den ganzen Weg der beiden nichts so deutlich wie dieser erste Schritt: Raining wollte auf die Szene, Matkowsky aber mußte.

Ein gekürztes Kapitel aus einem ‚Gedenkbuch‘, das unter dem Titel ‚Raining und Matkowsky‘ bei Oesterheld & Co. in Berlin erscheint.

Der Liebende und die Schläferin / von Felix Braun

O, wie sie atmete unterm Gebreite
dem schwarzen, lichtzerrißnen dieser Nacht,
im Schlaf hinfahrend, wie in schwarzer Nacht,
an Traumgestad, in morgendliche Weite!

O, so empfand ich fremdes Leben nie!
Ich trat heran an ihres Bettes Rand
Und sah den Pulsschlag in gelöster Hand
und beugte wie ein Arzt mich über sie.

Da lag sie weiß verhüllt! Ich fühlte, schaute
die großen Werte ihres Lebens kreisen.
Ihr Herz, ein Hammer, rotgeglühtes Eisen,
fiel hin auf Feuer, schlug mit dumpfem Laute.

Es kreisten kleine Räder, standen, trieben,
der Atem stieg und fiel — es kamen Flammen.
Ich sah und lauschte, schloß mich fest zusammen
und fühlte mich sie unermesslich lieben.

Die Nerven sah ich, Drähte, angeglüht,
noch durch den Schlaf zuckend Gefühle bringen.
„O nimm auch dies! wie ist es mir entblüht!
o, laß es mich in dich hinüberschwingen!

O nur den Duft! nur dies: Ich liebe dich!
nur dies: bei dir sein . . . dieses Glücks Besinnen!“
Tief atmete ihr Schlaf. Da wandt' ich mich.
Lang blieb ich wach: so funkelte ich innen.

König Heinrich der Vierte

1

Wenn das so weiter geht, wird die Befriedigung groß und allgemein sein. Dann wird nicht bloß Parkett und Gallerie sich weiden an der blanken Jungheit theatralischer Gebilde, die man gelernt hat mindestens zur Hälfte als verrostet anzusehen: dann wird auch unsereiner sich in alter Schwärmerei vor diesem Reinhardt neigen, der eins der schwierigsten Probleme der Theaterkunst so spielend leicht gelöst hat, als gäbe es hier keine Schwierigkeiten, keine Problematik. Seit vierzig Jahren wird daran herumprobiert, die Königsdramen fürs Theater zu erobern. Für das Theater unsrer Stadt. Denn für das Burgtheater war es jahrelang ein Fest, die acht Historien in geschlossener Folge vorzuführen. Mit einer solchen 'Shakespeare-Woche' hatte unser Hoftheater niemals Glück, nicht 1873 und nicht 1911. Kein Wunder. Um nicht dieser Riesenarbeit zu erliegen, war es nötig, Dingelstedt auch das Geheimnis zu entwirren, wie man zwiefach königliche Dramen schön und stilgerecht reproduziert. Dazu hatten Hülsen Vater, Hochberg, Hülsen Sohn manchmal die Kräfte, aber nie die Kraft. Was heraus kam, war in jedem Fall statt eines Kunstgenusses die Gelegenheit für Praktiker und Theoretiker, darüber zu beraten, wie der Kunstgenuß hervorzurufen, wie insonderheit das ungeheuer umfangreiche Doppel drama zu bewältigen sei. Manchen schien es ratsam, beide Teile auf die Dauer von fünf Akten zu zerstreichen, da selbst Schröder, Schreyvogel, Daube und Förster keinen andern Weg gefunden hätten. Als dann der ehrgeizlose Brahm mit einer recht bescheidenen Aufführung (die erst hinterher ziemlich unbescheiden aussieht, weil Graf Westmoreland von Max Reinhardt und Sir Walter Blunt von Hans Gregor gespielt wurde) dem schlechten Brauch gefolgt war: da schlug sein Schlenther vor, den vierten mit dem fünften Heinrich zu verschmelzen, um aus dem Jüngling Heinz nicht bloß den beginnenden, sondern auch gleich den vollendenden König Heinrich sich entwickeln, um die geschichtliche und die persönliche Bedeutung der Gestalt in einem Zuge sich erschöpfen zu lassen. Der radikalsten Meinung war Fritz Mauthner: daß nämlich der gewaltigste Dramatiker der Weltliteratur für die moderne Bühne einzig durch einen congenialen Kollegen zu retten sei, der so frei, so selbstherrlich, so pietätlos mit den Historien verfare, wie Shakespeare selbst die Leistungen seiner

Vorgänger in neue Formen geschlagen habe. Immer wieder ein bißchen Northumberland, ein bißchen York, ein bißchen Mortmarch: es sei nicht zu leugnen, daß wir uns die vielen kleinen Verschwörungen und Gemekel niemals merken, daß wir für die Kaufereien der englischen Barone kein ehrliches Interesse mehr haben könnten. Außerdem gäbe es grobe Unwahrscheinlichkeiten, die wir in einem modernen Stück nicht ertragen würden, und schließlich wachse die Sprache nur in besonders glücklichen Augenblicken über den Geschmack des sechzehnten Jahrhunderts hinaus. Ceterum . . . Stammt die Unzulänglichkeit solcher Shakespeare-Kritik von der Unzulänglichkeit der Shakespeare-Darstellung, oder war es eher umgekehrt? Es war eher umgekehrt. Ich entdecke, daß ich schon vor zehn Jahren gegen all diese Amputationen, vorgenommenen und vorgeschlagenen, als gegen Verfündigungen wider den heiligen Geist gewettert habe. Das Wort sie sollen lassen stahn. Shakespeare dramaturgisch zu verstümmeln, war der Nothbehelf einer Generation, die ihn szenisch verstümmeln mußte und am Ende sogar kunstfreundlich verfuhr, wenn sie ein paar Akte ganz weghatte, statt ihnen die Gliedmaßen einzeln auszureißen. Die gestrichenen Akte blieben am Leben. Shakespeare konnte warten, konnte auf seinen Regisseur warten. Und früher, als ich gehofft habe, bestätigt mich die Zeit. Max Reinhardt hat weder Schlenker noch Maubacher noch gar die Theatergeschichte, sondern niemand weiter als seinen Shakespeare befragt und von ihm die Antwort erhalten, daß er für sein Teil sich frisch genug fühle, um die feinem und die unfeinem Elemente eines Großstadtpublikums genau so zu belustigen und zu ergreifen wie vor vierhundertfünfzig Jahren. Der Nachdichter hat das dem Dichter blind oder doch wohl richtiger: helläugig geglaubt und ist für sein Vertrauen durch einen der stolzeften Erfolge seiner Laufbahn belohnt worden.

Vor dieser fast vollständigen Aufführung wird keiner auf den Gedanken kommen, sich um die verschiedenen politischen Strömungen und Parteilagen, Schlachten und Schammügel, Rebellionen und Conspirationen überhaupt zu kümmern. Was ist uns Lancaster und was Plantagenet! Erst wenn man — wie der Bearbeiter Dezelhauser, an den unser Schauspielhaus sich hält — die behutsamsten Umstellungen vornimmt, um Zusammenhänge zu knüpfen und Verhältnisse zu beleuchten, für deren Verständnis Shakespeares Zeitgenossen eine Andeutung genügte, die uns aber keine Philologenmühsal jemals lebendig oder gar beträcht-

lich machen wird: erst dann schädigt man den Dichter. Erst wenn man an seinem sterblichen Teil herumdoctert, macht man darauf aufmerksam, daß nicht alles an ihm unsterblich ist. Erst wenn der Zuschauer von heute in die Sicherheit geführt werden soll, wird er sich einer Unsicherheit bewußt. Reinhardt überrascht immer wieder. Nach manchenlei Fehlgriffen war es keineswegs gewiß, ob er rechtzeitig einsehen würde, daß man die zehn Akte „König Heinrichs des Vierten“ entweder ungespielt lassen oder hintereinanderwegspielen muß; daß sie der Erklärung durch dramaturgische Retouchen und Klitterungen nur bedürfen, solange man sie mißversteht, das heißt: nicht weit, nicht hoch, nicht tief genug versteht. Mag Shakespeare immerhin Engländer, Theatermann und ein treuer Diener seiner Herrin gewesen sein: wer Hamlet erbacht und empfunden, der hat dies Gewimmel von rücksichtslos lärmender, aber auch leisester Lebendigkeit, von Dreck und Seelenadel, Komik und Tragik, Staatsaktionen und Liebesidyllen, Schlachtfeldern und Bordellen, Kirchenglocken und Nachttöpfen, Weisen und Narren, Ekstatikern und Fleischklumpen, Verrat und Treue übers Grab, Frömmerei und üppigstem Heidentum, Himmel und Erde und Hölle — der hat das alles wirklich nicht zum höheren Ruhme Englands und nicht einmal als sachliches Geschichtsbild, sondern als Symbol der buntverworrenen Welt geschaffen und sie damit zugleich gedeutet. Warum hat man vor einer Szene, in der schattenhaft historische Namen sich um nichts und wieder nichts balgen, unversehens die Augen voll Wasser? Weil selbst durch solch eine Szene ein Erzßlang wie vom ewigen Gericht dröhnt, wenn man nur imstande ist, ihn aus dem Pangergerassel herauszuhören. Dann wieder scheint ein apollinischer Künstler diesen Erzßlang zu sanftester Sphärenmusik abgedämpft oder gar der gräulichsten Kataphonie, bei der zuerst die Geruchssaffoziation eines Misthaufens unvermeidlich war, schließlich doch Akkorde reinsten Menschlichkeit entlockt zu haben. Man sperrt vor alledem Mund und Ohren auf. Dreiunddreißig Jahre war der Schöpfer dieses Wunderwerks, dessen Erhabenheit womöglich noch unfassbarer ist als seine irdisch-überirdische Geisterkeit, das von 1597 bis 1912 nicht verwehrt ist und in abermals vierhundert Jahren genau so wenig verwehrt sein wird.

Weil aber selbst die Gönner des ersten Teils den zweiten von jeher für hoffnungslos verwehrt gehalten haben: darum ist an Reinhardts Aufführung nichts so sehr zu mühen wie die Tat-

fache, daß er die Ebenbürtigkeit des zweiten Teils endlich unzweifelhaft gemacht hat. Seine Mittel waren so wirksam, weil sie so einfach waren. Nachdem es ihn getrieben hatte, den Urtext aufzuschlagen und nicht mehr zu streichen, als allenfalls entbehrlich ist, ließ er Dekorationen malen, deren Schönheit in ihrer Zweckmäßigkeit lag. Nur daß von dem Turm des ‚Totentanzes‘ das Halbrund vor der Bühne stehen geblieben war, erwies sich als überflüssig. Falstaff braucht nicht aus dem Rahmen zu treten, wenn er sich wie eine Figur von Schaw über die englische Nation äußert, und Prinz Heinz kann auch innerhalb des Bühnenrechtsecks aufgeregt hin und her laufen. Auf dieser Urbühne, die niemals ohne zwingenden Grund ihre Grenzen erweitern dürfte, sah man einen stumpfroten Empfangssaal, dessen Hinterwand sich bis zur Mitte mit einem gleichfarbigen Teppich voll großer Monogramme bedeckte, wenn man ihn sich in ein Zimmer des Prinzen verwandelt denken sollte. Ein Dorfweg mit einer einzigen Strohhütte und einer mannhohen grauen Mauer stieg in der Dämmerung langsam bergan. Perchs Zimmer hatte feste edige Möbel von kräftigen Farben. Im Krieg gab es schmutzlose Zelte. Ein Schlachtfeld war fast zu appetitlich. Die Drehbühne zeigte alle diese Bilder und noch mehr schnell nach einander, ohne daß der Vorhang fiel. Bei voller Beleuchtung drehte sie sich nur einmal, um den todkranken König in sein Schlafzimmer wanden zu lassen. Inzwischen lag Prinz Heinz der Länge nach bäuchlings über dem runden Tisch der Schenke zu Gastcheap. Von ihr ging das infernalischste Behagen aus. Ein niedriger, holzgetäfelter, nie gelüfteter Raum mit einer Wendeltreppe vom Souterrain bis zum Boden, mit Wandbänken, Ramin und Paneelen und allen Erfordernissen bacchischer und aphrodisischer Freuden. Während die Schlachten ihren blutigen Ernst, die staatsmännischen Beratungen ihre volle Würde wahrten, schrie hier die lästerlichste Schwiemelei zur schweren Decke. Die saftigsten Orgien unerschrodener niederländischer Maler schienen Fleisch, Fett und Blut gewonnen zu haben. Man war ganz dicht daran, vor Lachen zu ersticken, und schnappt in der Erinnerung noch nach Luft. Wo hat es das auf einer deutschen Bühne je gegeben? Schade, daß man Reinhardt nicht in Bausch und Bogen danken kann. Aber man wird doch wohl feststellen müssen, wie weit er diese und andre Eindrücke mit, wie weit er sie trotz seinen Schauspielern erreicht hat.

Sommer / von Alfred Polgar

Diese Komödie in drei Akten von Thaddäus Rittner spielt in einem Sanatorium, in einem jener Nerven-Ateliers, wo durch Zuspruch, Wasser und Liebe aus halben Krankheiten halbe Gesundheiten gemacht werden. Die Frauen sind in der Majorität. Ein ganzer Blütenstand, eine Traube von Weibern, frische und dürre, wartet auf's Gepflücktwerden. Chef des medizinischen Hotels ist der Herr Medizinalrat. Ein ausgezeichnete Durchschnittsmensch. Er ist rauh. Er trägt einen schwarzen Vollbart. Seine Seele hat Muskeln. Beim Sprechen schleift er die Labiallaute ein wenig flach, so daß seine Rede fast ein leichtes Stottern wird; aber sonst ist sie wie ein rascher Griff: plötzlich, fest, grob. Der Medizinalrat ist in seine Frau verliebt. Seit langen Jahren, unglücklich. Die andern Frauen existieren nicht für ihn. Er weiß, daß sie da sind, daß sie schön sind, daß er nur zu wollen braucht. Aber er will nicht, er kann nicht wollen, er ist bis an den Rand gefüllt mit Zärtlichkeit für die Einzige, die mit seiner Zärtlichkeit nichts anzufangen weiß, die an seiner Seite fern von ihm lebt.

Und doch paßt die Frau Medizinalrat zu ihrem Mann. Sie ist ein Durchschnittsweibchen. Bürgerlich in ihren Instinkten und romantisch in den Bedürfnissen ihrer Nerven. Eine unsichere Dame; selten zufrieden, selten im Gleichgewicht. Hält sie jemand, so klagt sie über Zwang, und hält sie keiner, so jammert sie: ich falle! Ihr Herz ist voll typischen, fraulichen Wirrals, voll Angst und kindischem Trost und Furcht vor Vergänglichkeit und nervöser Sorge, durch ein gleichgültig vorbeistreichendes Leben um seine innerste, schönste, heimlichste Muschel betrogen zu werden.

Im Sanatorium ist auch ein schüchterner junger Mann zu Gast, Torup heißt er, ein Idealist und Schwärmer, der Furcht vorm Dasein hat, zu den Frauen als zu höhern Wesen emporblickt, in stummem Konflikt mit den Tatsachen des Lebens steht, welche Konflikte für ihn — links, töricht, verträumt, wie er ist — durchaus mit Niederlagen und Beschämungen enden. Er leidet an Seelen-Hypertrophie und Schrumpfung des praktischen Sinns. Insofern ist er ein Dichter. (Und er ist es nur dort nicht, wo er dichtet, den Schmetterlingsglanz seines zarten Empfindens auf Worte klebt.)

Torup liebt Maja, die Frau Medizinalrat. Er liebt sie mit der ganzen unzerplitterten Leidenschaft eines exaltierten Herzens, das sich zur Gänze verschenken darf, weil es im 'Kampf ums Dasein' gar nicht engagiert ist. Und Frau Majas Empfindungen, die in der Dauer-Liebe und -Hingebung des rechtmäßigen Ge-

mahls verhärteten, stockten gewissermaßen, geraten unter des Jünglings heißem Atem ins Fließen. Das ist ja überhaupt Lorus Schicksal: ein Voderer fraulicher Gefühle zu sein, die dann, frei und gelöst, von einem Anderen, Stärkeren erbeutet werden. Er drückt das, zum Schluß des Spiels, sehr fein aus, in jener rührend-komischen lügelosen Prägnanz, die der Dichter für seines armen Helden Sprache gefunden hat: „In den Häusern“, sagt er, „in denen ich verkehre, bekommen die Frauen immer Kinder, aber sie sind nie von mir.“ Wie eine derbe Schale sitzt die Lächerlichkeit um Lorus allzu weiches, allzu zartes Empfinden; er schleppt sie überallhin mit, wie die Schnecke ihr Haus: als Hemmung und Schutz zugleich.

In Majas Herzen also, in diesem kleinen, leichtsinnigen und doch der Ordnung tief ergebenden, oberflächlichen und gütigen, nach Unruhe schmach tenden und nur in der Ruhe gesunden Herzen erzeugt Lorus Liebe eine Strömung, die es, zum traurig-heitern Ende, von dem törichten Liebhaber ab- und dem legitimen Gatten zudreht. Und diese Drehung von Frau Majas Gefühl um einen vollen Winkel zeichnet den Weg, den fein und sicher ausgezirkelten Weg des Rittnerschen Stückes.

In seinem ersten Akt werden die Personen der Komödie mit den saubersten, kürzesten Strichen ganz scharf profiliert, ihr Wesen bis zur Durchsichtigkeit behutsam ausgefaltet, ihre Beziehungen zu einander zart und doch deutlich hinpunktiert. Ein Lustspiel-Akt voll Armut, Noblesse und lächelnder Klugheit. Im zweiten Akt trägt seine bunt blühende Fülle eine ziemlich herbe Frucht, einen merkwürdig pretiösen, hübschen und doch fränklichen, in unklaren Farben opalisierenden Einfall. Der Medizinalrat, eifersüchtig auf Lorus (als den Einzigen, von dem Frau Maja nicht sagt, daß er sie liebe), vergiftet das Herz des Nebenbuhlers mit einer heimtückisch versetzten Injektion von Todesangst. Aber die erwartete Wirkung stellt sich nicht ein. Lorus, jetzt im Glauben, er habe nur einen Sommer noch zu leben, wird froh und stark. Alles, was an lebendiger Kraft in seiner Seele, ist nun wie erlöst. Der an Lebensangst gelitten, empfängt sein Todesurteil als einen Spruch der Gnade. Der Zaghafte wird zum Eroberer, der Schweigsame zum Bekenner, das Ihrische zum dramatischen Ich.

Dieser Einfall, so zart er von Rittner psychologisch und dichterisch pointiert erscheint, birgt in sich einen faulen Kern von Absurdität. Er verträgt zumindest nur schlecht die derbe Sinnfälligkeit der Bühne. Die Gewißheit baldigen Sterben-Müssens mag ja ein Wesen wie Lorus im Sinne der Komödie umwandeln. Aber die zauberische Augenblicklichkeit dieser Wandlung ist so

fatal (das seltsame Nebeneinander von himmelhoch betrübt und zu Lode jauchzend) wie der diebische Spaß, den — im Burgtheater — Herrn Treßler die Perspektive aufs baldige Begraben-Werden macht. Mit breitem, strahlendem Lachen, mit Tänzerschritt und Hoho und Schenkelschlagen begrüßt er sein letales Schicksal. Das Materielle dieser Freude wirkt peinlich. Eine Art fiebriger Lust, ein rauschendes Sich-Drängen, Sammeln, -Stürzen aller Lebenskräfte in die noch gewährte Spanne Zeit mag sich ja, mit aller Musik solchen Rauschens, denken lassen. Aber nicht dieser zufriedene, kräftig-reale Frohsinn, wie ihn bestenfalls die Todgeweihtheit des Nebenmenschen wachrufen mag. Oder ein Haupttreffer. Oder sonst eine frohe Botschaft nicht aus dem Tartarus. Torup aber wird so übermütig, daß er, assistiert vom Lächlerchen der Geliebten, mit der Sonne Fußball spielt. Auch das eine Szene — der Dichter und das Kind, und der Sonnenball ihr Spielzeug — die im Buch sehr lieblich zu lesen, im Theater sehr peinlich mitanzusehen ist.

Im dritten Akt erfährt der dem Grabe Verfallene, daß es nichts mit dem Sterben ist, daß er noch im Lichte wandeln muß. Dieses Lebensurteil wirkt auf seine Seele wie ein Nadelstich auf einen heiter schwebenden Kinderballon. Freude, Latkraft, Liebe, Mut, alles entströmt ihr wieder, schlaff und ohne Auftrieb schleicht sie an den Wänden bodenwärts. Und Torups Schicksal vollzieht sich. Die Frau Medizinalrat, die den jähen Sonnenuntergang seiner Leidenschaft und liebenden Entschlossenheit nicht versteht, wird von einer hysterischen Sehnsucht nach Wärme befallen, Wärme um jeden Preis. Denn der Herbst ist da, in jedem Sinne der Herbst, und Frau Maja fröstelt und hat Winterfurcht. Und so kommt endlich das treu glimmende Herdfeuer, des Gatten Dauer-Liebe zu Triumph und Ehren. „Ich glaube,“ sagt das provokante Fräulein Mayer, „bei Medizinalrats wird es bald ein drittes Kind geben.“ Torups Schicksal: Kindern das Leben zu schenken, deren Vater ein anderer ist.

Man hat die Mittnersche Komödie nicht gerade enthusiastisch aufgenommen. Und im Burgtheater war sie auch ziemlich fehl am Ort. Im Volkstheater etwa wäre ‚Sommer‘ vielleicht nicht so gut gespielt worden, aber zu größerer Wirkung gekommen. Weil dort zwar ein unangenehmes, immerhin jedoch ein geistig ambitioniertes, ehrgeiziges Publikum zu Hause ist. Das, weit sympathischere, Burgtheater-Auditorium aber ist hart und stumpf, mit Ergötzlichkeiten im Genre Fulda und Blumenthal und Stowronnek aufgefüttert und voll automatisch einschnappenden Renitenz gegen alles Ungewöhnliche, Subtilere, tapfer die Oberfläche Lassende, voll Haß gegen jeden Versuch, aus weniger ab-

geschliffenen Wahrheiten ein neues Funken-Spiel zu schlagen. Dieser Haß strahlt sogar in die Tätigkeit der kritischen Orts-polizei aus. So hat man der Rittnerschen Komödie den Vorwurf gemacht, daß sie ein Bündel kranker Ausnahmemenschen auf die Bühne bringe, neurasthenische Männer und hysterische Weiber, deren Tun und Lassen — man denke! — von der geschlechtlichen Zone beeinflusst würde! Ja, wie, ist denn nicht der unsichere, schwanke, zwischen Freiheit und Notwendigkeit torquierte, von tausendfachem Zwiespalt des Gemüts und der Nerven und des Hirns heimgesuchte Mensch der Typus unsrer Lage? Ist es am Ende der mit den klaren Instinkten, dem unverrückbaren sittlichen Schwerpunkt, dem beruhigten Wissen um Wert und Unwert der Dinge? Leben wir mit dem Dämon der Geschlechtlichkeit in einem Frieden, dessen klare Punktationen keine doppeldeutige Auslegung zulassen? Ist die Dekadenz ein Spezialfall, über den der Dramatiker unsrer Welt als über einen zu vernachlässigenden Wert hinwegrechnen darf? Liegt der Sumpf der Hysterie so weit ab von den Häusern der Großstadt? Begegnen wir nicht auf Schritt und Tritt den Schwestern der Frau Maja? Auf der Straße und daheim, mit Kopfschmerzen im verhängten Zimmer und mit forciertem Frohsinn in der Gesellschaft? Sitzt nicht in jeder Loge eine, in der Schauspielerinnenloge sogar mehrere?

Schon um seiner Echtheits-Farbe willen muß man das Rittnersche Spiel lieben. Wie viele deutsche Komödien haben wir denn, deren Ernst von so noblem, niemals zum Wiß herabsinkendem Humor ganz zart und leicht verschleiert ist? Wie viel deutsche Lustspielmacher schreiben denn einen so nervösen, geschmeidigen Dialog und wissen eine so präzise und lautlos arbeitende Mechanik im Gehäus ihres Spiels zu verbergen? Daß die Hand eines Dichters am Werk war, verspürt man des öftern. An den vielen vom Geiste belichteten, Schatten werfenden Worten. An der unjudizierenden, nicht belohnenden, nicht strafenden, nur erkennenden und im Erkennen heiter werdenden Gerechtigkeit der Betrachtung. Vor allem aber an dem Schimmer mitleidsvoller Güte, der oft in plötzlichen, wie verirrten Strahlen schambollhaftig über die Frauengestalten der Komödie gleitet.

* * *

Das Burgtheater hat eine sehr gute, keine vollendete Ausführung zutage gebracht. Es fehlte am Letzten. An den letzten Sicherheiten im Dialog vor allem. Das Wort flog den Spielern oft genug nicht in die Hand, sondern fiel zu kurz, landete auf dem Boden; der Partner mußte sich erst bücken und es aufheben, um

weiterspielen zu können. Die Regie brachte Sommerstimmungen höchst fragwürdiger Poesie und gab abendliche Uebergänge (von Sonnen- zu Mondlicht) von solcher Rapidität und Drastik, daß sich der Zuschauer diesen Lichtwundern böseartig lächelnd widersetzte. Wie zum Abschluß alle Menschen auf die Bühne geschafft wurden, das schmeckte nach der Finale-Technik der Operette. Und die Stimmung der menschenleeren Szene beim zweiten Abschluß scheint mir nicht so wertvoll, als daß man sie eine Minute lang auswirken lassen müßte.

Herr Heine, der Medizinalrat, kam in seiner gewohnten Haltung, den Kopf schief nach unten, das Kinn drohend-polemisch voran. Er war vielleicht ein bißchen allzu ruppig, hämmerte aber alles charakterologische Detail der Rolle mit seiner wichtigen Gescheitheit sehr plastisch heraus. Herr Treßler fein und wirksam, wo er schüchtern und verängstigt zu sein hat, aber dann, wenn ihn die vom Tod geborene Lebenslust packt, ziemlich leer und kühl. Ganz meisterhaft, mit vollendetem Takt, bringt er gerade die gefährlichen, auf der Grenze zwischen Poesie und Schmoderei balancierenden Dikta des Torup. Herr Siebert ein Arzt von überzeugender Unromantik und kühler Verständigkeit. Herr Korff, der Don-Juan-Commis, sehr lustig. Mit dem komisch-wienerischen, drohend gedehnten „Sie Heehr, Sie!“ treibt er ein wenig Mißbrauch.

Die andern weitaus überragend Fräulein Marberg als Raja. Klug und warm und heiter und töricht und zärtlich und brutal und verliebt und bösehaft, und alles vollendet echt, in den Uebergängen von virtuosester Sicherheit, mit den mannigfachsten Nuancen und Abschattierungen der Gebärde und Stimme, und doch eine ganz geschlossene Figur von rundester Lebens-Echtheit, vom Glimmerlicht der schönsten, richtigsten, sozusagen populärsten Hysterie umstrahlt, mit Schmerzen und Humor gleichermaßen begnadet. Ein Meisterstück. Frau Orloff ist in den kindlich-verraunzten Ton der Hedwig Erbal nun schon seit Jahren rettungslos eingesperrt. Man sollte sie irgendwie befreien. Fräulein Wille charmant als leichtherziges Fräulein von ahnungsloser Verderbtheit. Sie ist sehr nett mit ihrem naiv schnippischen Ton, ihrem Gefränkthein und bewegt sich sehr amüßant in der ungekünstelten Gradlinigkeit eines vernunftlosen Triblebens. Fräulein Buchmann hat eine Zwölfjährige zu spielen. Aber das macht sich nicht gut. Wie man sie nur angezogen hatte! Von oben nach unten wurde sie immer breiter. Und dann nötigte man sie zu einem plumpen Badfisch-Übermut, der gar nicht wohlgefällig war. Beidlich. Ein junges Mädel und sah aus und benahm sich wie ein Damen-Imitator.

Weingartner / von Paul Schlesinger

Wichtige Gedanken in Handlung umzusetzen, ist außerhalb des Theaters gefährlich. Das mit Sekundenschnelle nach dem Gedanken ausgesprochene Wort muß wirken, die Tat aber bringt zumeist eine Wiederholung des Witzes, und die ist immer von Uebel. Als der Konzertunternehmer Gutmann auf die Idee kam, den im Umkreis von einigen Meilen aus Berlin verbannten Weingartner in Fürstentwalde dirigieren zu lassen, war ihm ein lustiger Gedanke geblüht. Aber was gehörte dazu, ihn zur Tat auszuwachsen zu lassen! Kontrakte, Zeitungsnotizen, Plakate, Billettverkäufe, Extrazüge. Und welches Menschenmaterial! Tausend Berliner, die transportiert werden wollten, fünfundsiebzig Musikanten in ebensoviel Fräcken, sämtliche Eingeborene von Fürstentwalde, die mit klaffenden Mäulern dem Einzug der Gäste entgegenzogen, zwölfhundertsechundsiebzig belegte Bröbchen und fünftausenddreihundertzweiundneunzig Zeilen Kritik — es ist zuviel für den einen Witz, zuviel!

*

Die nähere Betrachtung führt zu ernsthafter Erwägung. Da ist einerseits der Fall Weingartner, der eben doch über das persönlich Erlebte eines Kapellmeisters ins Unwisste hinein ragt; man wird aber auch über den Verlauf des fürstentwalder Abends ein paar Worte sagen müssen. Weingartner selbst wird von dem künstlerischen Ergebnis nicht allzu erbaut gewesen sein. Hatte er einst in unserm Opernhaus einen Rahmen für seine Wirksamkeit gefunden, wie er vornehmer kaum gedacht werden kann, so mußte die gut gemeinte Provinz des fürstentwalder Gesellschaftshauses auf ihn wie auf seine Verehrer stimmungstörend wirken. Man konnte sich, wenigstens an diesem ersten Abend, nur schwer von Nebenempfindungen losreißen. Dazu kam, daß das wackere Blüthnerorchester den Ansprüchen, die ein Weingartner stellen darf, doch nicht genügt. Kein Zweifel, daß Dirigent und Spieler sich die größte Mühe gaben, zu einer Verständigung zu gelangen, und mehr als einmal blitzte die Erinnerung an unvergeßliche Abende auf. Aber es war doch nicht mehr als ein Blitzen; man sah einen Dirigenten mit obligatem Orchester. Immerhin, wer erlebt hat, was Weingartner aus einem Orchester zweiten Ranges in München zu machen verstand, wird mit Sicherheit voraussetzen können, daß die künstlerische Wirkung sich von Abend zu Abend steigern wird. Im übrigen darf Weingartner sich Schmeicheleien verbitten. Selbst wer an gewissen Neußerlichkeiten Anstoß nimmt, wird zugestehen müssen, daß ein Dirigent, das

heißt: ein Mann, der seinen künstlerischen Willen nur durch Ausdrucksbewegungen seines Körpers übermitteln kann, ohne eingeborene schauspielerische Begabung verloren ist. Auch Richard Strauß erzielt seine höchsten Wirkungen erst, seitdem er gelernt hat, sich körperlich zu beherrschen. Soll man ihnen vorwerfen, daß sie als Schauspieler schlechter sind denn als Musikanten?

Höchste Reizbarkeit, Ehrgeiz, ja Eitelkeit sind notwendige Bedingungserscheinungen eines künstlerischen Schaffens, das sich ganz vor der Oeffentlichkeit vollzieht. Und so muß man selbst die Broschüre mit einiger Freundlichkeit hinnehmen, die Weingartner über seine berliner Erlebnisse geschrieben hat. Verstehen wir sein Bedürfnis, sich auszusprechen, so wird auch er uns Publikum begreifen, wenn wir (für uns) die Notwendigkeit dieser Broschüre nicht anerkennen, und zwar aus dem einen Grunde, weil wir dem Künstler von vornherein, ja unbesehen recht geben. Und das ist der Punkt, wo sich das persönliche Erlebnis zur allgemeinen Gültigkeit steigert.

*

Eine Königliche Generalintendantur ist eine vom Monarchen zur Pflege der Kunst eingesetzte Behörde. Da die gesetzgebenden Körperschaften die königlich-preussische Zivilliste gerade mit Bezug auf die ständig wachsenden Theaterausgaben erhöht haben, da ferner der Staat zu Neubauten königlicher Theater Zuschüsse leistet, darf man sagen, daß die Generalintendantur dem Sinne nach auch ein öffentliches Mandat und nicht nur ein persönliches innehat. Wenngleich diese Sachlage immer und namentlich sehr zum Schaden des königlichen Schauspielhauses bestritten wird, so besteht doch kein Zweifel daran, daß der König von Preußen, soweit nicht politische und persönliche Neigungen dazwischen kommen, der künstlerischen Betätigung seiner Behörde keine Schranken setzt. Mag er persönlich diesen oder jenen Komponisten bevorzugen, so hat er sicher nichts dagegen einzuwenden, daß in seinem Hause Beethovensche Sinfonien in der denkbar edelsten Form geboten werden. Und wenn etwa die Generalintendantur das Engagement Richard Straußens befürwortet und beim König die Unterschrift des Kontraktes erwirkt, so zeigen sich beide Faktoren durchaus auf der Höhe ihrer Aufgaben.

Freilich ist die Aufgabe mit der Verpflichtung bedeutender Persönlichkeiten noch nicht gelöst; man muß diesen Persönlichkeiten auch Raum zur Betätigung geben. Einem Tenor wird gebient sein, wenn man ihm eine neue Rolle schickt. Ein bedeutender Kapellmeister steht zu seiner Kunst in einem ganz andern kritischen Verhältnis, ja, die Ausübung seines Berufes ist ohne

eine fortwährend wache Kritik nicht zu denken. Es gibt im ganzen Opernbetriebe keine sachverständigere und keine autoritativere Persönlichkeit als ihn, und nichts erscheint natürlicher, als daß ihm bei der Wahl der aufzuführenden Werke wie der zu engagierenden Sänger eine hervorragende Stimme eingeräumt wird. Ihm die Leitung des gesamten Opernbetriebes einzuräumen, wird gewiß nicht immer unbedenklich sein. Nicht jeder hervorragende Dirigent ist zugleich ein genialer Direktor, wie es Mahler gewesen ist; immerhin gibt es eine Möglichkeit zur Verständigung, einen Mittelweg, der gewiß von beiden Seiten mit Lust beschritten werden muß.

•

In Berlin hat man diese Notwendigkeiten bisher nicht eingesehen, und aus der ständigen Weigerung, den Kapellmeistern an der Führung des Opernhauses weitergehenden Einfluß einzuräumen, ist eine unversieglige Quelle der Konflikte geworden. Wir haben Weingartner und Muc verloren, und auch Richard Strauß hat sich vom Operndirigieren fast völlig zurückgezogen. Nun ergibt sich eine ganz merkwürdige Situation. Auf der einen Seite steht der Generalintendant, der den Vortrag bei seinem königlichen Herrn hat und, solange er in Gnaden steht, der unumschränkte Herr in seinem Reich ist; auf der andern Seite aber steht der Künstler, dessen Leistungen allein dem Publikum offenbar werden, der deshalb bei dem Publikum je nach dem Grade seines Könnens Achtung, Liebe und Vertrauen genießt. Mit gerechtfertigtem Erstaunen vernimmt nun das Publikum immer wieder, in welcher machtloser Stellung sich die Persönlichkeiten befinden, die es mit Recht als die eigentlich Verantwortlichen des künstlerischen Betriebes betrachtet. Wird es nicht naturgemäß die Fehlbesetzung einer Rolle in erster Linie dem Kapellmeister vorwerfen? Man erinnere sich jener Frau Pierson, an der Weingartner ja besonders gelitten hat. Damals hat mancher gerufen: Wie kann ein Dirigent mit einer Dame auf die Dauer zusammen arbeiten, deren stimmliche Leistungen schlechthin nicht mehr anzuhören sind? Oder an die Hornsalomität im Orchester: Wie kann es kommen, daß ein königlicher Kapellmeister nichts dazu tut, dem Uebelstand abzuhelpen? Nun, Weingartner gibt die einfache Antwort: Der Kapellmeister wird weder in Besetzungsfragen noch bei dem Engagement neuer Orchestermitglieder entscheidend gehört. Er hat zu dirigieren. Im übrigen sorgt man für seine Gemütsbewegung dadurch, daß man ihn mit Schikanen aller Art dauernd in Aufregung hält.

•

Daß die Kapellmeister zuweilen nicht leicht zu behandeln sind, mag von vornherein zugegeben werden. Mit ihren Leistungen steigt ihr Ruhm, wachsen die Ansprüche auf Urlaub, Gehalt und Einfluß. Gewiß. Umfomehr hat aber die Behörde die Pflicht, auf derartige, etwas delikate Naturen einzugehen; der Generalintendant hat vor allem die Aufgabe, der Klügere zu sein. Und das schafft eigentlich den unangenehmen Eindruck, den man von dem ganzen Streit empfängt: jede der zahlreich gebotenen Gelegenheiten, sich großmütig, milde, humorvoll zu zeigen, wurde verpaßt. Sah man Weingartner als kontraktbrüchig an, so hätte man entweder diesen Standpunkt wahren, oder aber ihn bedingungslos fallen lassen müssen. Man kann einen Schuldigen begnadigen, aber man kann nicht einen Angeklagten unter Auf-erlegung einer Strafe freisprechen. Eine Behörde, die — nur um Recht zu behalten — einem Künstler die Ausübung seines Berufes unmöglich macht, handelt gegen ihre Instruktionen, zumal wenn sie durch das Wiederauftreten des Künstlers an andrer Stelle in keiner Weise geschädigt wird. Die Königliche Kapelle hatte nichts für ihren Witwen- und Waisenfonds zu fürchten, da sie in Strauß einen Dirigenten gefunden hatte, der nicht minder zugkräftig ist als Weingartner, und so wäre allen Beteiligten mit einer raschen und gütlichen Auseinandersetzung am besten gedient gewesen.

Und wird man schließlich dem Generalintendanten gern zugeben, daß ein großes Theater nicht ohne Disziplin zu führen ist — mit der Rechthaberei wird dieser Disziplin nur geschadet. Recht hat nur, wer zum Besten wirkt. Weingartners Broschüre wird auf die Leser niemals einen verführerischen Eindruck machen. Aber man gibt ihm in allen Dingen Recht, sobald er den Stab ergreift, um zu dirigieren. Und wenn Herr von Hülken den Bannstrahl von Weingartners Haupte nimmt, so wirkt er ebenfalls zum Besten und — hat auch recht.

Herrnsfeldtheater, Zirkus, Kino /

von W. Fred

Premiere im Herrnsfeldtheater. Ein Familienfest. Partystimmung, wenn auch die Jahreszeit nicht stimmt. Und trotzdem die Stücke diesmal schlechter sind als sonst, darf doch einiges über diese Direktoren-Schauspieler, die Brüder Donat und Anton, gesagt werden, die es verstanden haben, sich in Berlin nicht allein ein treues und vergnügtes Publikum zu gewinnen,

sondern es zu erhalten. Durch welche Kraft? Nur weil Jargon gesprochen und gestikuliert wird? Gewiß nicht. Auch anderswo wird gemauschelt und geböhmelt, es ist dann zumeist nur langweilig. Reicht bestenfalls für geringe episodische Wirkung. Hier aber, wo die Stücke eigentlich böse sind, kaum Gemüfte, auf denen sich die schauspielerische Kraft der beiden Brüder, des Böhmen Anton, des berlin-poses-jüdischen Donat, produziert, reizt dennoch die Darbietung immer wieder zu hellem Lachen oder doch verständnisinnigem Schmunzeln. Je weiter allerdings Handlung und Figuren sich vom eigenen Wesen der Sippe, zu der Die auf der Bühne wie Die unten gehören, entfernen, desto spärlicher wird die Freude. Wo's aber beim bewußten Unsinn bleibt, nicht einmal Versuche zu Motivierungen gemacht werden, der Böh'm' und der Jud' ebenso marionettenhaft erscheinen und abgehen, zappeln und aneinanderprallen, wie es ihrer Natur, nicht irgend einem (angeblichen) dramatischen Willen entspricht, kommt der Effekt zweier Schauspielertriebe zur Geltung, die Typen auf der Szene zum Leben bringen, welche uns nahe oder blutsverwandt oder als Kontraste zum Berlin 1912 amüsant sind.

Die Schwänke dieses Bruderpaars haben ja nie mehr die Stärke, geschweige denn die künstlerische Kraft jener „Melabriaspartie“ erreicht, durch die das ganze Genre berühmt geworden ist. Was heute die Herrnselds spielen, sind nicht mehr Volksstücke, worin alle Figuren Verkörperungen von Menschen sind, deren Heimat, Beschäftigung, Unarten und Seele und Stammcaféhaus uns bekannt waren, wenn sie den Mund aufstuten oder mit krummen Beinen schlenterten, deren Worte Zitate wurden — sondern es sind mühsame Versuche, ein wohlhabenderes, und deshalb weniger prägnantes, assimiliertes Milieu zu skizzieren oder einfach Blödsinn. (Was kein Tadel ist.) In beiden Fällen wird nichts Besseres erzeugt als Anlässe für schauspielerische Leistung ohne perspektivische Möglichkeit. Donat Herrnseld zeigt eine spezifisch jüdische Art, aus zurückgehaltener Erregung in Lohsucht überzugehen oder zu taumeln, Anton Herrnseld hinter blöder Maske eine naive Schlaueit. Beider Mittel sind mehr Gesten, Rhythmisches sozusagen, als Worte an und für sich. Beide bringen zum Lachen, weil man weniger das Gefühl „Theater“ hat als die Erinnerung: ähnlichen Menschen begegnet zu sein. Und die Bewunderung, daß es solche Leute unter uns gibt, zusammen mit der Ueberzeugung, daß trotz allen äußern Veränderungen das Wesen dieser Naturen wenn nicht ewig, so doch „bis zu hundert Jahr“ das gleiche bleiben wird, ergibt eine starke humoristische Wirkung. Darum steht Einem der Jude auch näher als der Böh'm'. Man wünschte sich einmal ein Meisterpiel mit den

Herrnsfelds, den Wienern und Pestern Eisenbach und Rott, die ganz große Charakterdarsteller sind, mit Schildkrout und einem jüdischen Nestron, der ihnen ein Stück schreibt: ohne Ueberlegenheit dem Milieu und Fargon gegenüber, herzlich und rührend wie die jiddischen Lieder, die man leider hier bei uns nicht zu hören bekommt.

*

Zirkus Schumann. Der unsichtbare Mensch. Pantomime. Der Theaterzettel sagt: nach einer Idee von Hanns Heinz Ewers, Doktor Hanns Heinz Ewers und Marc Henry für den Zirkus bearbeitet vom Kommissionsrat Schumann. Nein, ich glaube nicht, daß es der Ruhm Reinhardts war, der ihn nicht schlafen ließ. Hanns Heinz Ewers nämlich, den ich trotz dieser Pantomime nicht tränken will, weil er Qualitäten hat: Vitalität, Einfall, Fleiß, Bildung, die ich fast ebenso liebe wie seinen Mut, etwas so ganz Löriches wie diese Pantomime zu machen. Diese eine Idee hat er sich mit Herrn Marc Henry zusammen also einfallen lassen. Wirklich, weil ihn der Ehrgeiz, den Zirkus zu erneuern, nicht schlafen ließ? Ach, ich glaube es nicht, denn er hat geschlafen, sogar während er diese Idee sich einfallen ließ, wenn er nicht, was ich eher glaube, mit einem Vorstoß vom Zirkus irgend wo saß und was Besseres arbeitete. Kurz gesagt: er wollte Geld verdienen. Reineliches Motiv. Nur schade, daß die Sache dann so ausgefallen ist. Kindisch, nicht einmal Kindisch. Wirklich nur eine Idee, nur knapp eine. Nämlich Indien. Ewers war da, man kann sich den Gedankengang vorstellen, Indien ist bunt, der Zirkus braucht das Bunte, machen wir also eine indische Pantomime. Die Rechnung ist falsch, wie alle solche Rechnungen, denn die braunen Trikots, die die Zirkusstatistinnen anziehen, und die Tiere aus Pappdeckeln, die sich läppisch im Kartonschubel bewegen, sind natürlich etwas weniger bunt als die Ufer des Ganges. Der Dialog? Fast werde ich böse. Marc Henry braucht ja als Franzose nicht deutsch zu können, aber Ewers sollte selbst in seinen verschlafensten oder selbst in seinen gleichgültigsten Stunden nicht so unsinniges Zeug schreiben. Die alte Wasserpantomime war mir lieber. Denn was soll man mit dieser ganzen Geschichte, die uns nicht und dem regulären Zirkuspublikum nicht gefällt, weil sie uns beiden gefallen möchte. Auf diese Weise wird der Zirkus nicht höher entwickelt und leider glaube ich auch nicht, daß auf diese Weise die Literaten viel Geld verdienen werden. Viel lieber ist mir der olle ehrliche Zirkus, den es denn auch vor dem literarischen Teil des Zirkus gab. Schöne Pferde, eine russische Troika mit Leuten, die von den Kössen herunterhängend Schnupftücher haschen. Ein sehr starkes

(zweitausend Pfund schweres) Pferd, das tänzelt. Augenblicke, wo sehr ängstliche Mädchen in der allerersten Reihe zittern, weil sie sich denken: vielleicht wird dieses auf Wildheit dressierte zahme Roß mit seinen Hufen doch einmal über die Rampe hinüberlangen. Kurz, man darf es mir glauben, ich war wieder einmal mit dem größten Wohlwollen bereit gewesen, die Söherentwicklung einer Variété-Abart, des Zirkus zu fördern und, muß resümieren: So gehts nicht. Es geht nicht mit der einen Idee, die dann der Routinier so lange bearbeitet, bis etwas Schlechteres daraus wird, als die alte Routine für sich allein ohne die Idee oder mit einer irgendwo gestohlenen Idee gemacht hätte. Nämlich was Anspruchsvolles.

*

*

*

Ebensowenig geht es beim Kino auf diese Weise. Das kann Der mit Gewißheit sagen, der sich Woche für Woche diese Berliner Programme ansieht und merkt, wie hoch die Technik ist, wie viel versucht wird. Und doch: fast alle jene Dramen, die irgendwie geistig komplizierter sind, mißlingen gänzlich. Ausgenommen die schon oft von mir gerühmten wissenschaftlichen oder technischen Films, die es gibt, die aber unsere Theater nicht zeigen wollen, Gott weiß warum, sind es zum guten Ende eigentlich nur die harmlosesten, die primitivsten Schwänke, jene, die auf unsere einfachsten Instinkte (nicht auf unsere schlechtesten!) wirken, mit denen man einverstanden sein kann.

Da war, zum Beispiel, diese Woche im Union-Theater ein italienischer Film (Ambrosio-Gesellschaft), dessen ganzer Witz darin bestand, daß ein Mann einen Wasserhahn aufdrehte und dann nicht wußte, wie er ihn wieder abdrehen könnte. Infolgedessen wird ein ganzes Haus überschwemmt und alle Leute patisch-naß. Die Bewegungen, die sich ergeben, sind sehr lustig, das Ganze ist natürlich absoluter Blödsinn. Wo aber in Kinodramen die Idee irgendwo von der Literatur herkommt, oder doch dem, was die Kinematographenleute Literatur nennen würden, da wirds übel. Denn wie beim Zirkus: es hilft nichts, von irgend jemand, der von der besondern Technik einer Produktion keine Ahnung hat, eine Idee zu nehmen, und diese Idee dann von jemand, der wieder nur die Technik kennt, umbosseln zu lassen. Die einzige Hoffnung in allen diesen Angelegenheiten ist, daß sich einmal die Unternehmer die Antwort abgewöhnen, die sie immer geben, wenn ihnen etwas „Feineres“ angeboten wird, die Antwort nämlich: „Sie kennen das Publikum nicht! Das mag ja sehr hübsch für Sie sein, das Publikum will aber nur das Schlechte“ — und daß diese Unternehmer es eine Zeit lang, nicht nur ein

Mal mit diesem sozusagen Feineren, mit Neuem versuchen. Aber es geht auf die Art: daß man nicht nur die Idee von jemand kauft, sondern ihn wirklich ein regelrechtes Kinodrama oder eine regelrechte Zirkuspantomime ganz für sich allein machen läßt — auf die Gefahr hin, daß die erste schlecht ist und die zweite schlecht ist, weil er sich die nötige Technik selbst erwerben muß, bis dann die dritte gut ist. So lange das nicht geschieht, wird man keine Befriedigung von allen diesen Versuchen haben.

Die Herren von der Kinematographie werden mir wieder erzählen von den Kinderstufen, in denen ihre Kunst noch steckt, von ihrer löblichen Absicht, es zu bessern. Aber das Publikum kennt derlei Logik und derlei Raisonnement nicht, und ich glaube: was jetzt in den Kinematographentheatern getan wird, ist eigentlich nichts anderes als Raubbau treiben. Es wird mit ein paar an sich nicht allzu geistreichen Ideen nach Schema F gewirtschaftet. Da ist der dumme Viebhaber, da ist irgend jemand, der ins Meer purzelt, da ist irgend ein Ehebruch der simpelsten Art, und diese paar Einfälle werden immer wieder abgehackelt. In diese sogenannten Szenarien schiebt man dann Flickwerk, Bilder aus der Wirklichkeit ein, die das Interesse einen Augenblick oder mehr als einen Augenblick, wenn sie gut gemacht sind, erwecken. Das wird nun vielleicht einige Zeit noch gehen, dann aber wird das Publikum einmal auf eine unangenehme Art das gleiche Urteil sprechen wie ich, indem es nämlich ausbleibt. Nicht heute, nicht morgen. Aber so wie von jenen Theatern, die ungefähr dasselbe getan, nämlich die eine französische Posse immer wieder gespielt haben, wird plötzlich, wenn man es gar nicht erwartet, dasselbe Publikum, das sich heute an den Eingängen drängt, fortgeblieben sein. Zurückkehren ist dann schwer. Ich kann nach meinen Erfahrungen der letzten Wochen in den verschiedensten Kinos zwischen Wedding und Westen immer wieder nur sagen: Die Herren unterschätzen das Publikum. Es gibt eine Art Publikum, die alles nimmt, was man ihr vorsetzt; der könnte man also eben so gut etwas Besseres vorsetzen. Dann gibt es eine andre Art Publikum, das jetzt schon anfängt, nervös zu werden. Und zwar nervös, weil man seine geistige Kraft, seine Ansprüche doch immer wieder zu gering einschätzt. Für diese, die schon nervös geworden sind, muß mit der hochentwickeltesten Technik der Kinematographie allmählich etwas Neues, Einheitliches geschaffen werden: Stoff für Illusion und Phantasie oder Information, also kinematographischer Journalismus. Das sind die zwei Möglichkeiten. Sonst ist der Rummel bald vorbei. Das muß man auf die Gefahr hin, daß es den Herrn Veranstaltern nicht recht ist, immer wieder sagen.

Die Schauspielerin / von Artur Müller

Der Lehrer, der ein junger Mann, wenn auch an den Schläfen schon ein wenig grau gesprenkelt war, kam im Sonnenschein die Theaterstraße entlang mit einem großen Bouquet in der Hand. Er hielt es nach unten und an die Seite gedrückt, damit es nicht auffiele; aber es fiel auf, trotz dem umhüllenden Seidenpapier. Er begegnete unter andern zweien seiner Schüler. Sie rauchten Zigaretten auf der Straße, und als er näher kam, drehten sie mit der Zungenspitze das brennende Ende der Zigarette in den Mund hinein. Aber erstens hatte der Lehrer dieses Kunststück stets bewundert, das Geschicklichkeit und Mut erfordert, und zweitens war er nicht in der Stimmung, anderer Missetaten festzunageln. Heute hätten sie eine lange Pfeife auf der Straße rauchen können, wenn es ihnen Spaß gemacht hätte.

Als er an der Straßenecke die alte gelbgestrichene Barade erblickte — mit dem roten Farbenschrei der Plakate und den beiden Masken, von denen keiner herausfinden konnte, welche eigentlich die der Tragödie war — da wurde sein Herzklopfen hörbar. Drinnen im Vestibül war es dämmerig, und innerhalb des Gebäudes durfte kein Streichholz angezündet werden. Aber als seine Augen sich an die Umgebung gewöhnt hatten, ahnte er den Weg zu der Tür mit dem Schild: „Unbefugten ist der Eintritt verboten“ — diesem Schild, das er so oft während der Zwischenaktspromenaden im Foyer betrachtet hatte. Jetzt trat er durch diese Tür ein Gebiet voller Mystik.

Hier roch es wie auf einem Boden mit alten Kleidern, eine Mischung von Patchouli, Puder, Schimmel und welken Busensträußen, zu der sich noch ein unbestimmter Duft gesellte, von ausgebrannten Feuerwerkskugeln und Menschenherzen. Kulissen, die Felsen und hohe Bäume darstellten, wirkten im Dunkel illudierend, stiegen fast beängstigend vor ihm auf, als er sich vorwärts tastete. Der Lehrer verglich ihre Welt mit der seinen: die viereckigen, hygienischen Schulstuben mit ihren großen Fenstern und den Wärmeleitungsflappen und den blaufarierten Wänden und der schwarzen Tafel und dem Katheder mit dem Wasserglas. Und ihm wurde ganz bekloffen zu Mute. Konnten zwei Menschen aus so ungleichen Welten eigentlich etwas gemeinsam haben?

Jetzt war es dem Lehrer, als ob er vor sich Stimmen hörte. Er tappte in dieser Richtung weiter. Er stieß auf eine Dichtung, kam durch eine Tür und sah plötzlich zwei Personen in Armesweite von sich entfernt. Die eine war die, die er liebte; die andre war ein Mann, der ihre Hand hielt. Während er sprach, eindringlich und leidenschaftlich, näherte er sein Gesicht immer mehr

dem ihren. Sie ließ es geschehen, senkte noch dazu die Augenlider halb über einem verschwommenen, glitzernden Blick . . .

Der Lehrer fühlte den Boden unter seinen Füßen schwanken. Was sollte das heißen? War sie ein Dämon, der ihn hierher gelockt hatte, um ihn einem Stellbildein mit einem andern bewohnen zu lassen? In dieser ertünstelten, verzerrten Scheinwelt konnte man ja auf alles gefaßt sein. Die Kniee versagten, und er fühlte, daß ihm das Blut zu Kopf stieg, wie nach einem angetanen Schimpf; er wandte sich, um so schnell wie möglich aus dieser Nähe zu kommen. Da winkte sie ihm mit der freien Hand und rief fröhlich mit ihrem klingenden, geschmeidigen Bühnenorgan:

„Gehen Sie hinunter und setzen Sie sich so lange ins Parkett. Wollen Sie nicht? Wir haben nur noch eine Szene durchzugehen.“

In dieser Sekunde fühlte sich der Lehrer auf einmal sehr lächerlich und sehr glücklich. Das war eine Gefühlsmischung, die er nie zuvor kennen gelernt hatte. Er tastete sich denselben Weg zurück und erreichte glücklich den Zuschauerraum.

Da saß er jetzt, und rings um ihn her gähnten die leeren, geschweiften Bankreihen. Er freute sich der Dämmerung, die sein Gesicht umhüllte. Die Nervenwogen hatten sich nach der Gemütsbewegung beruhigt, und er empfand ein liebliches Behagen darüber, im Zuschauerraum allein zu sein, das allmählich in ein Gefühl überging, als ob die beiden nur für ihn spielten.

Jetzt war er ihr beim Ablegen der Boa und des Mantels behilflich gewesen. Die Situation auf der Bühne hatte sich verändert. Sie hatte sich vor seinem Stuhl auf die Kniee gelegt, die Ellenbogen auf seine Kniee gestützt. Er dagegen war ernsthaft, nachdenklich, schwermütig geworden und schrakte abgedroschenen Kram über den Künstler und sein Werk.

Wie sie da lag, das dunkelblaue Direktoire-Kostüm über die Hüften und die hochgehende Brust gestrafft, kam ihre Rückenlinie gegen den Fond einer grünen Tischdecke voll zur Geltung. Heiliger Antonius, was für ein Weib! Die Rippen glänzten halb geöffnet, die Nasenflügel heben, und auf der porzellanblauen bleichen Haut brannten zwei matte Leidensflecken. Sie gliehen dunkelroten Rosen, die durch das weiße Seidenpapier des Blumenhändlers durchschimmerten.

Den Lehrer durchzuckte ein Schauer. Wie sie jetzt vor diesem unbekannten — und in den Augen des Lehrers nicht gerade sehr betörenden — Mann kniete, so würde sie nachmittags vor dem eigenen Abzahlungs-Schreibstisch des Lehrers knien. Alle diese Liebesworte, alle diese Liebkosungen waren für ihn bestimmt, der dort unten schweigend in der Dämmerung des Zu-

schauerndes saß. Sie wollten ihm sagen: So kann ich küssen, so heißblütig und verschwenkerisch ist meine Liebe! Empfinde den Vorgeschnack dessen, was in einigen Stunden dein sein wird — aber reichlicher und inniger, denn dann ist es kein Spiel mehr.

Aber war das hier wirklich Spiel? Der Lehrer zuckte, von stehender Eifersucht ergriffen, zusammen. Wie konnte die Stimme diesen trüben überzeugenden Tonfall haben, und, wenn sich das auch mit einer durch die Kunst erkämpften, unbegrenzten Gewalt motivieren ließ — wie diese übrigen, rein physiologischen Symptome des Leidens erklären? Der schwimmende Glanz im Blick, der hektische Fleck der Wangen.

Eine würgende Unruhe überfiel ihn, so daß er nicht still auf seinem Platz sitzen konnte. Wie immer, wenn man in einen quälenden Gedankengang hineingeraten war, ließ ihn das eine Teufelschen nur los, um einem andern siebenfach ärgern Platz zu machen. Falls das nun wirklich ein überlegtes Spiel war: woher sollte man dann wissen können, wie man mit diesem fürchterlichen Weibe daran war? Wie sollte man ihre gespielten Neigungen von ihren wirklichen unterscheiden können — wenn es überhaupt wirkliche gab und nicht nur Ablagerungen all der Rollen, die sie gespielt hatte!

*

„So“, sagte sie und steckte übermütig ihren Arm unter den seinen, „Kaffee trinken wir jetzt bei dir, nicht wahr?“

Die Hypochondrie, die den Lehrer noch vor einigen Stunden beherrscht hatte, war wie fortgeweht. Welch ein Mittagessen hatte sein einsames Junggesellenzimmer erlebt! Es war ihm, als hätten selbst die Möbel eine andre Physiognomie erhalten. Wenn sie morgen abgereist war, dann würden ihr klares Lachen, ihr intelligenter und kapriziöser Gesprächston, für ihn so ungewohnte Dinge, in diesen Wänden widerhallen.

Am ihrer Brust glühten seine Rosen. Und es hatte sich ganz von selbst bei Tisch eine so ungezwungene Vertraulichkeit zwischen ihnen eingestellt, daß er garnicht darauf geachtet hatte, wann sie eigentlich in ihrer Anrede zum Du übergegangen war.

Am meisten hatte sie gleichwohl seine alte Haushälterin mit ihrer griesgrämigen und indignierten Aufsicht belustigt. Sie hatte jedesmal, wenn sie seinem Gast eine Schüssel hinhielt, den Blick nach oben gerichtet; es war, als wollte sie den Himmel um Entschuldigung bitten, daß sie diese Sünderin bediente. Und sie hütete sich wohl, sie beim Servieren zu streifen.

„Ich kenne meine alte Hanna,“ sagte der Lehrer, indem er sich in den Fauteuil zurücklehnte. „Morgen ist die ganze Stadt

von unserm heutigen Jdahl unterrichtet. Und Hanwa ist nicht diejenige, die ein Urteil etwa unterschlägt."

Er rieb sich die Hände vor Vergnügen. Und da geschah es.

Sie hatte am Fenster gestanden und auf den quadratischen Markt mit dem einsam umherwandelnden Schutzmann und den Spionspiegeln vor den Fenstern hinabgeblidt. Jetzt kam sie durch das Zimmer auf ihn zu.

"Wie kann ein Mann wie du in dieser Umgebung leben," sagte sie, "und ohne jemand zu besitzen, den er liebt."

Es lag etwas in ihrem Tonfall, das ihn erstarren machte. Und dann, wie sie das Wort „liebt“ aussprach! Mit sehr deutlicher Aussprache und einer schwachen Vibration auf dem ie.

Mit einem leichten Anstrich von Brutalität antwortete er:

"Meine Liebe, so was muß man sich abgewöhnen. Aber jetzt sitze ich hier auf dem besten Stuhl."

Sie legte ihm die Hand auf die Schulter, um ihn am Aufstehen zu verhindern. Dann sank sie auf den Teppich herab und stützte ihre Ellbogen auf seine Kniee.

"So, hier sitze ich am liebsten, wenn ich darf," sagte sie und zündete sich ihre Zigarette an seiner Zigarre an.

Der Lehrer fühlte sich von einer heißen Blutwoge durchflutet. Er nahm ihren Kopf zwischen seine Hände und murmelte: "Solltest du mich lie — gern haben können?"

Sie näherte langsam ihre weinglühenden Lippen den seinen. Die Augenlider waren halb geschlossen, und auf den Wangen glänzten zwei gedämpfte Flecke wie dunkelrote Rosen durch weißes Seidenpapier. Und sie sagte mit undeutlicher Stimme:

"Ich liebe dich."

Der Lehrer sprang so heftig vom Stuhl auf, daß er fast die Balance verloren hätte. Er ging zum Fenster und rief aus: "Tod und Teufel, Sie spielen ja Komödie!"

Dann wandte er sich um und sah, daß ihre Augen starr und ihr Gesicht schneeweiß geworden war. Selbst von den Lippen war die Weinsfarbe gewichen.

Mit einem Aufstöhnen trat er zu ihr und packte sie ums Handgelenk.

"Oder tun Sie's nicht? Seien Sie aufrichtig, um Gottes Willen!"

Der forschende Lehrerblick bohrte sich, so tief er es vermochte, ihr in die Augen. Aber sie antworteten nicht, wurden nur plötzlich fahl, erloschen, leer. Die Hand hing unter seinem Griff willenlos und schlaff herab, wie ein gebrochener Flügel.

"Mag sein," sagte sie. "Ich weiß es nicht."

Rundschau

Mannheim, Frankfurt,
Darmstadt

Das mannheimer Hof- und Nationaltheater hat bis jetzt noch keinen Herrn gefunden; Arthur Bodanzky leitet die Oper, Oberregisseur Reiter das Schauspiel. Reiter nahm sich seit einem halben Jahrzehnt der Stücke an, die, aus welchem Grunde auch immer, die zweite Garnitur des Repertoires bildeten. Er zog hinter Sagemann und Gregori her, wie David hinter Saul. Aber ohne Garfel. Wenn jene beiden übler Laune waren, riefen sie ihren Reiter, daß er ihnen und dem Publikum etwas vorspiele. Er tat's mit mehr Fleiß als Ingenium. Er versteht von den Theaterwirkungen mehr als von ihren (künstlerischen) Ursachen, was zur Folge hat, daß die Wirkungen seiner Regie niemals sehr wertvoll waren. Die Schauspieler ließ er bisher nach ihrer guten oder schlechten Façon selig werden, weil ihm wohl eine eigene geistige Façon fehlt, nach der er sie zu ihrem und des Dichters Heil hätte umformen können. Reiter ist guten Willens, aber kaum ein Berufener. Wenn er zum Direktor des Schauspiels ausersehen sein sollte, so weiß ich nicht, ob ich nicht für Ersetzung durch — Ferdinand Gregori eintreten würde.

Diesem ist er allerdings in einem Punkt um viele Längen voraus. Er liest keine dilettantischen Literaturgeschichten, sondern die 'Schaubühne' und meine Kritiken. Darum kündigt er sogleich eine ganze Reihe moderner Dichter an. Er kann, nach Ausschöpfung durch Gregori, aus dem Vollen schöpfen und tuts. Das ist ein Verdienst ähnlich dem eines Feldherrn, der sich vor dem Kampf wertvolle

Bundesgenossen sichert. Ob er sich im Verein mit ihnen gut schlägt oder gar siegt, ist eine andre Frage.

Was man bis jetzt erlebte, war nicht eben sieghaft. Herr Reiter begann mit Gogols 'Revisor'. Er breitete das Stück so undicht und schwammig über die Bühne, wie wenn es ein Schwanz wäre. Es war viel Wasser darin statt Blut, viel Ornamentik statt Architektur, viel Radelburg statt Gogol. Diese wetterfeste, starräugige Komödie spielt zwischen Preußen und Sibirien. Ernst Notmund gehörte als Revisor mit Recht keinem dieser unkultivierten Länder an. Er gestaltete eine selbständige Art von innerer und äußerer Kultur des Schwindelns, gab sich dabei nur etwas zu schön und gescheit und machte Konzessionen an Radelburg. Nach Gogol Hebbel: der neue Dramaturg Doktor Max Krüger brachte 'Byges und sein Ring' so mangelhaft heraus, wie es mit fast durchweg guten Schauspielern nur immer möglich war. Nach Hebbel Maeterlinck: die Darstellung des 'Eindringling' war, trotzdem Hans Godeß als Grobater empfindlich versagte, unter Reiters Regie das Erlebnis der neuen Saison. Was Reiter dem Einakter als 'Rede über Maeterlinck' vorausschickte, sei, so schwer es fällt, vergeben und vergessen.

*

Frankfurt ist glücklicher als Mannheim: es hat einen Intendanten und drei Regisseure. Woldegar Runge inszenierte Julius Caesar'. Es war eine Vorstellung voll lärmender Pracht, die mehr das beflügelnde Temperament als das erfüllende Talent des Regisseurs bewies. Runge riß die Tragödie in ein Revolutions- und

Schlachtenmilieu hinein, in dem sich die Charaktere Brutus und Cassius nicht entwickeln und vollenden konnten. Das Unwesentliche der Dichtung — das Volks- und Schlachtengetümmel — war über Gebühr betont, ohne glücklich gestaltet zu sein; die Tragödie der zwei Tyrannenmörder dagegen versank in Lärm und Hast. Daran war allerdings weniger der Regisseur als die ganz unzugängliche Darstellung schuld. Brutus war ein gemüthvoller Schönredner, Cassius ein wütender Schreier! Da standen die gleißenden Bilder Ottomar Starke in ihrer stillen Erhabenheit einsam und verlassen da.

Der Intendant Volkner nahm sich des musikalischen Librettos 'Gudrun' an. Er fügte sich in Hardts Stil und inszenierte in breitem, breiigem Opernstil, der auch den Dekorationen Starke nicht fremd war. Man hätte, wenn nicht bisweilen geschrien worden wäre, einschlafen können. So hatte man wenigstens Zeit, die schönsten Blüten der Hardtschen Kunst herzhast zu belachen. Fräulein Rottmann, vom Scheitel bis zur Sohle Heroine, triefte von Blut und Gold der sonderbar schwärmenden Muse Ernst Hardts. Herr Pfeil, schon als Brutus ein Standbild der Gemüthlichkeit, war als Wate das Prototyp des biedernden Familienonkels.

Karlheinz Martin inszenierte Gluck's 'Orpheus und Eurydike'. Er hütete sich davor, den symphonischen Bau des Werkes mit dramatischen Gewichten zu belasten. Die Vorgänge auf der Bühne traten nie in zu körperhafte Erscheinung, sondern blieben ferne, geheimnisvolle Rätsel und Wunder der Seele. Geradezu horizontlos begab sich alles, denn die Maße und Bedingnisse der Erde waren aufgelöst in eine heildunkle Stimmung, die nicht von dieser Welt war. Ottomar Starke hatte Bilder geschaffen, die aus Wolken, Licht und Schatten und fast kaum aus

Gegenständlicherem gebaut schienen. Es war Musik in diesen Bildern und Vorgängen. Kapellmeister Pollak konnte auf solchem Grunde Gluck's Melodien zu einem Bau aus sanftem Licht und stiller Blut gestalten. Es gelang ihm meisterhaft. Man soll nicht bezweifeln: das frankfurter Sonntagspublikum bejubelte diese Aufführung, wie wenn Gluck Wagner und 'Orpheus und Eurydike' Lohengrin hieße.

*

Im darmstädter Hoftheater ist mit dem jungen Generaldirektor Paul Eger der Frühling eingezogen. Seine Niederschläge bestehen nicht nur in häufigen und heftigen Zeitungsnotizen, sondern auch in guten Vorstellungen. Die Aufführung der Komödie 'Sommer' von Thaddäus Rittner wurde der sanften und etwas saftlosen Hysterie des Stückes vollauf gerecht. Ein junger Schauspieler, Kurt Ehrle, legitimierte sich in der Rolle eines reinen Lören als eindrucksvoller Darsteller seelischer Verzagtheiten.

Hermann Sinsheimer

Tartüff im Reifrock

Eine Farce in fünf Bildern von Arthur Müller, die von Lion Feuchtwanger erneuert und am Alten Theater zu Leipzig aufgeführt worden ist. Vergeblich wird man sich bemühen, in Literaturgeschichten und Konversationswörterbüchern Angaben über diesen Arthur Müller zu finden. Man erinnert sich noch, wie sein Volksstück 'Ein feste Burg ist unser Gott' Schönherr's 'Glaube und Heimat' gegenübergestellt wurde, und wie es auf der Bühne, von Feuchtwanger überarbeitet, für kurze Zeit auferstand. Dieselbe Gegnerschaft gegen den Katholizismus, allerdings eingerahmt durch eine lebenswürdige Kostümintrige, ist auch der Kern des um 1860 herum gegebenen Lustspiels 'Gute Nacht, Hanschen'. Wie in den unzähligen

historischen Romanen, Novellen, Lustspielen, Dramen dieser Zeit wird eine Haupt- und Staatsaktion, hier die Zulassung der Jesuiten in das Reich Maria Theresias, umspielt von allerlei Anekdotischem und Intrigenhaftem, hier von den Amouren Josephs des Zweiten und einer sehr jungen Witwe, die einen wagemütigen Arcier liebt und scheinbar zur Partei der Jesuiten gehört. Wegen dieser schönen Naiven-Rolle hat Feuchtwanger jetzt seine Überarbeitung „Tartuff im Meisrod“ genannt. Er kürzte allenthalben, leider auch allzusehr, die berben Anti-Jesuitenreden, und brachte die ein wenig ungepflegte Prosa Müllers in den Rosenkavalier. Der Belanglosigkeit dieses alten Lustspielchens gewiß, nannte er es eine „Farce“. Aber leider gab man diese Kostümintrige nicht komödienhaft überlegen genug, sondern spielte beinahe so gewichtig, als ob es sich um „Minna von Barnhelm“ handelte. Ich glaube nicht, daß das Stückchen wieder aufleben kann, und meine, man sollte den unglücklichen Müller, der durch dies Lustspiel dereinst in eine Fehde mit Bischof Ketteler verwickelt wurde und nach einem unstillen Dasein 1873 durch Selbstmord endete, für immer ruhen lassen.

Kurt Pinthus

Wie man einen Mann gewinnt

Ein proziger Studentenuß oder eine Nord-Dakotaer Wochenplauderei in drei fettsuchtgeschlagenen Aufzügen von Rida Johnson Young, die im hamburger Thalia-theater aufgeführt wurde. Man lacht gelegentlich, besonders im ersten Akt. Und schämt sich in der nächsten Minute seiner ziemlich unmotivierten Heiterkeit. Aber am Ende sollte sich vor allen andern die Direktion schämen, daß sie den Bühnen zu Sankt Pauli und Sankt Georg Konkurrenz macht. Denn dahin gehört dieser Spaß von der Lotterie, durch die unzählige Jungfrauen einen smar-

ten, total amerikanischen Mann zu gewinnen hoffen. Die schmalzige Groteske wurde unter Fehners Regie sehr breit und recht grotesk gespielt. Albert Bogenhard, der Rastlose, bewies wieder einmal, daß er eine gut ausbalancierte Persönlichkeit und der routinierteste Bonbivant zwischen Elbe und Alster ist. Radikaler als im Thalia-theater üblich, wirkte Fräulein Rupricht in der Rolle einer alten Jungfer. Frau Bach-Clemens mag für die kranke Rätthe Brand-Witt eingesprungen sein, deren schmeichlerische Mittel, deren nicht duzendhafte künstlerische Kultur man seit längerem entbehren muß. Ceterum censeo: das neue Thalia-theater ist so reformbedürftig nicht wie die alte Direktion.

Arthur Sakheim

Münchens „Bonbonnière“

München und „Bonbonnière“ sind grelle Gegensätze, die sich nach dem bekannten Wort gerade deswegen wiederum eng berühren. Münchener „Bonbonnière“: der Name ist mehr nach der Schale als nach dem Inhalt geprägt worden. Ein Innenarchitekt von raffiniertem Geschmack hat aus einem ehemaligen, in der üblichen Ritschrenaissance gehaltenen Hotel-speisesaal einen Raum gemacht, der wie eine Art von Riesenteehaus anmutet. Blumengemusterte Biedermeierlampen hängen von der grauen Stuckdecke hernieder. Rotbraune Rachelfüllungen beleben die Wandflächen. Die Brüstungen der Galerieen sind durch florentinische Festons gegliedert, in denen allerlei Getier auf die süßen Käfer hinzuweisen scheint, die auf der Bühne ihr flattrig Wesen treiben. Ganz unvermutet taucht inmitten dieser dekorativen Kranzreliefs auch ein lautespielendes Individuum auf. Unvermerkt laufen die Rachelfüllungen hier und da in phantastische Pfeiler aus. Die ganze Dekoration atmet Fülle, Farbe, aber auch Blut, und vor allem Harmonie

und Einheit, und man fühlt sich dadurch in dem Saale heimisch. Man wird unwillkürlich in intimsten Kontakt mit diesem künstlerischen Milieu gebracht, und nicht von jener peinlichen Ungeduld befallen, hier nur als der Zahlende zu gelten, der zum Beschauen dieser architektonischen Herrlichkeiten ringsum begnadigt ist. Daß in diesem Raum auch eine Bühne ihr Eigeninnenleben führt, das wird uns mit einer völlig überraschenden, ganz entzückenden architektonischen Geste leise angedeutet; und daß die durch Wiedermeiervorhänge gebildete Glöde, welche die Schmalseite des Saales unterbricht, ein Bühnenpodium umhüllt, dessen wird man wie durch Rauberei erst inne, wenn der vor dem Beginn der Vorstellung hell erleuchtete Raum nach Theateranfang durch die Lampen in ein schwüles Boudoirhalb Dunkel getaucht ist.

Nun teilen sich die Vorhänge lautlos: der Conférencier tritt auf. Der Gast dieses Cabarethauses empfindet sein Erscheinen zwar nicht als Störung, aber manch einen mag der jetzt ganz bewußt hergestellte Kontakt mit der Bühne doch aus seinen ästhetischen Träu-

men aufschrecken. Man wünschte inmitten dieses köstlichen Cabaret-Kleinods höchstens eine präziös stilisierte Ballettkomödie zu sehen. Gravitätsch einherstolzierende Gestalten in gemusterten Wiedermeierkostümen müßten einzartes Ländelspiel darstellen, und eine zirpend flötende Boccherinische Menuettmusik müßte dazu hinter dem goldbergitterten Fenster ertönen, wo jetzt die herkömmliche Salonkapelle ihre smarten Walzer und sentimentalen Chansons abspielt. Statt dessen aber ertönt urplötzlich der fürchterlich dräuende Paß eines wild um sich blickenden Sängerkomponisten. Und andres folgt, was ich nicht kritisieren will, was aber — mag es in seiner Art auch genießbar sein — nicht in diesen Raum hineinpakt. Schließlich lehnt man sich resigniert in den bequemen Rundstuhl zurück, tut einen tiefen Innenzug aus der Zigarette, und hört nur noch wie von ungefähr auf die Worte und Weisen der Cabaretgilbe. Und man begnügt sich zu guter Letzt mit dem Behagen, in einem geschmackvollen Theaterheim ein paar Abendlebensstunden verträumt zu haben.

Arthur Neisser

Aus der Praxis

Bünnenvertrieb

Neue Werke

Georg Sirschfeld: Roesides Geist, Komödie. — Ueberwinde, Drama.

Otto Wilhelm Lange: Bieland der Schmied, Vieraktiges Drama.

Benno Manns: Die Ernte, Fünfaktiges Schpl.

Karl Marfeld-Neumann: Die Spielerei, Dreiaktige Komödie.

E. Stuedlen: Die Mühle, Vieraktige Bürgerliche Tragödie.

Annahmen

Bernhard Buchbinder: Der Stammhalter. Wien, Litsplth.

Joachim Delbrück: Der junge Herr. Heidelberg, Stadtth.

Hanns Heinz Ewers: Das Wundermädchen, Schauspiel. Freiburg i. Br., Stadtth.

Richard Heuberger: Die letzte Nacht, Text von Victor Léon. Wien, Volksooper.

Carl Laforge: Das kalte Herz, Oper. Bielitz, Stadtth.

Max Möller: Heideli, Deideli, Weihnachtsmärchen. Wien, Volksoop.

Robert Thomalla: Barmherzigkeit, Vieraktiges Schöpl. Hannover. Deutsches Th. (Eduard Bloch)

E. M. Ziehrer: Der ober Reiner, Operette, Wien, Raimundth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

15. 10. Leo Lenz: Wieselchen, Schöpl. Coburg, Hofth.

18. 10. Fritz Friedmann-Frederich: Gemütsmenschen, Dreiaktiger Schwanth. Berlin, Residenzth.

19. 10. Rudolf Vernauer und Rudolf Schanzer: Filmzauber, Große Posse in vier Akten, Musik von Willy Breichneider und Walter Kollo. Berlin, Berliner Th.

2) von übersehten Werken:

Adolf Fedorow: Walter Volk, Fünfaktiges Drama. Berlin, Versuchsbühne (des Neuen Volkstheaters).

Gabriele Zapolska: Die Moral der Frau Dulzka, Sittensomödie. Wien, Residenzbühne.

Bemerkenswerte

Aufführungen

Im Stadttheater von Trier ist Beethovens „Fidelio“ zum ersten Mal mit verbindenden Rezitativen von Johannes Doebber aufgeführt worden.

Jubiläen

Der fidele Bauer: 100, München, Gärtnerplatzth.

Der Frauenfresser: 200, Wien, Bürgerth.

Die Zarin: 25, Berlin, Komödienh.

Höheit tanzt Walzer: 125, Wien, Raimundth.

Mein Freund Lebby: 100, Berlin, Kammerspiele.

Orpheus in der Unterwelt: 25, Berlin, Theater am Nollendorfplatz.

Tantris der Narr: 100, Berlin, Lessingth.

Theater des Auslands

Von Carmen Sylva wird das bulgarische Nationaltheater in der nächsten Spielzeit die Dramen „Mariobra“ und „Am Verfallstage“ aufführen.

Am pariser Théâtre Déjazet erlebte der Schwanth „Tire au flanc“ von Monégh-Con die zweitausendste Aufführung. Das Kasernenstück wird seit der Premiere jeden Abend gespielt. Ein Ende der Wiederholungen ist noch nicht abzusehen.

Hermann Bahr's neues Schauspiel „Das Prinzip“ ist von der russischen Schauspielerin Anna Tesi für Rußland erworben worden und wird Ende November im Kaiserlichen Theater von Moskau unter der Regie des Direktors Fürsten Gumbetow zur Aufführung kommen.

Neue Bücher

Das Deutsche Theateradreßbuch 1912/13, im Verlag Oesterheld & Co. vom Deutschen Bühnenverein herausgegeben, wird eine für den Theaterverkehr wichtige Neueinrichtung enthalten: eine Adressenliste, die von allen Hof- und Privat-Theatern des Bühnenvereins zusammengestellt ist. Außerdem enthält der Band, der einen Umfang von über zwölfhundert Seiten haben wird, eine Spezial-Eisenbahnkarte aller Theaterstädte Deutschlands mit den hauptsächlichsten Verbindungen untereinander; ferner im Theatertheil ein außerordentlich vermehrtes Material, das sich besonders auf eine sehr große Anzahl kleinster Theater bezieht, die hierdurch der Geschichte und Statistik des Theaters ge-

wonnen werden; schließlich einen Abschnitt 'Vom Gerichtskostenwesen'.

Georg Müller: Das Recht in Goethes Faust, Juristische Streifzüge durch das Land der Dichter. Berlin, Carl Heymann.

Zeitungen und Zeitschriften

Albin Alfred Baessler: Drama und Bühne. März VI 40.

Alexander Berrische: Zur Parsifalfrage. Süddeutsche Monatshefte X 1.

Karl Brunner: Kinematograph und Drama. Tag 237.

Jakob Fromer: Die Befreiung vom Worte (Das Theater der Zukunft). Dokumente des Fortschritts V 8.

Ferdinand Gregori: Schauspieler vor die Front! Kunstwart XXVI 2.

Karl Theodor Heigel: Das Leben des Schauspielers Caesar, Max Heigel. Süddeutsche Monatshefte X 1.

Oskar Klein: Beiträge zur Geschichte des Theaters in Moskau. Der neue Weg XVI 40.

Hans Land: Gerhart Hauptmann. Neclams Unibersum XXIX 1.

Ilse Linden: Schauspielermemoiren und Künstleranalysen. Zeitgeist 41.

Richard Mah: Filmpolitik. Voss. Btg. 515.

Heda Prilipp: Strindberg als Mystiker. März VI 40.

Ernst Leopold Stahl: Das englische Theaterpublikum. Bühne und Welt XV 1.

Heinrich Stümcke: Die neuen Hoftheater in Stuttgart. Bühne und Welt XV 1.

Zensur

Die wiener Zensurbehörde hat den Einakter 'Der Minister' von Hans Müller, der am Deutschen Volkstheater aufgeführt werden sollte, verboten.

Die Komödie 'Die Zarin' von Melchior Lengyel und Ludwig Biró ist in Rußland verboten worden, und zwar nicht nur für Vor-

stellungen in russischer Sprache, sondern auch für solche in deutscher Sprache. Zwei Tourneen in den Ostseeprovinzen und in Südrußland, die demnächst ihren Anfang nehmen sollten, sind dadurch unmöglich gemacht.

Dem wiener Deutschen Volkstheater ist 'Das heilige Band', ein vieraktiges Volksstück von August Stern und Rudolf Woller verboten worden.

Bilanzen

Das von der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung und vom Schiller-Theater begründete Märkische Wandertheater veröffentlicht soeben ein statistische Uebersicht seiner Tätigkeit in den Jahren 1907—1912, also während der ersten fünf Spielzeiten seit seiner Begründung. In der Provinz Brandenburg wurden die meisten — 638 — Vorstellungen in den fünf Jahren gegeben, dann kommt Pommern mit 359, Sachsen mit 118, Mecklenburg mit 66, Provinz Hannover mit 50 und Schlesien mit der gleichen Ziffer. Sehr interessant ist die Statistik über die Steigerung in den einzelnen Jahren. So wurden 1907/08 in der Provinz Brandenburg nur 113 Vorstellungen veranstaltet, in der nächsten Spielzeit aber schon 151. Die Provinz Pommern steht 1908/09 nur mit 6 Vorstellungen da, hat aber 1910/11 schon 184 und 1911/12 356; verhältnismäßig gleich hohe Steigerungen sind auch anderswo festzustellen. Am meisten — 91 Mal — wurde Lessings 'Minna von Barnhelm' gespielt, dann kommen — 82 Mal — Schillers 'Kabale und Liebe', von Goethe 62 Mal 'Iphigenie auf Tauris', 60 Mal 'Die Laune des Verliebten', von Kleist 60 Mal. 'Der zerbrochene Krug'. 'Renaissance' brachte es auf 51 Aufführungen, 'Nora' auf 40, 'Der eingebildete Kranke' auf 36, 'Was Ihr wollt' auf 38 und 'Der Vieberpelz' auf 46 Aufführungen. Am wenigsten — je

2 Mal — aufgeführt wurden Sudermanns 'Ehre', Hartlebens 'Hanna Jagert' und Goethes 'Torquato Tasso'.

Preisausschreiben

Für das Preisausschreiben, das der Deutsche Bühnenverein erlassen hat, um eine gute Uebersetzung des Librettos von Mozarts 'Don Juan' zu erlangen, ist der Einsendungs-termin jetzt endgültig auf den 31. December festgesetzt worden.

Personalia

August Juntermann feiert am fünfzehnten Dezember seinen achtzigsten Geburtstag und gleichzeitig sein sechzigjähriges Künstlerjubiläum.

Emil Reubke, dem verstorbenen Oberregisseur der Dessauer Hofbühne, wird auf Anregung des Schauspielers Dr. Paul Thndall in der anhaltischen Residenz ein Denkmal errichtet werden.

Marie Wendt ist aus dem Verband des Berliner Theaters ausgeschieden.

Engagements

Bremen (Schillerth.): Räte Gabel-Reimers, Alfred Gabel vom Residenzth. Hannover 1912-13.

Breslau (vereinigte Stadtth.): Emil Grifft (Heldenbariton).

Colmar i. E. (Stadtth.) Heinrich Lohahn 1912/13.

Gleiwitz (Stadtth.): William Schwarz vom Schillerth. Bremen 1912/13.

Hanau a. Main. Margarete Arpe vom Stadtth. Kattowitz, Lilli Element vom Stadtth. Landeshut, Franziska Hesse vom Stadtth. Flensburg, Emmy Hübner vom Stadtth. Stralsund, Lotte Krohn

vom Stadtth. Konstanz, Hedi Brant vom Stadtth. Frankfurt a. d. Oder. Hannover (Deutsches Th.): Heinz Dietrich 1912/13.

Lübeck (Neues Stadtth.): Victor Danger.

Luzern (Stadtth.): Friedrich Günther vom Stadtth. Schaffhausen.

Neustrelitz (Hofth.): Dora Donato, Claire Endler, Fanny Raden, Gretchen Lange, Käthe Schwarz, Johanna Wagner, Alice Buchholz, Grete Mande, Mia Wulff, Hermann Ahrens, Curt Brenkendorf, Erwin Hahn, Herbert Klingemann, Frik Pohl, G. Frik-Hartmann, Emil Bod, Eduard Nolte, Martin Otto, Karl Samwald, Willi Scriba, Franz Silbani, Alfred Lewis.

St Gallen (Stadtth.): Moritz Hartmann, Christian Streib 1912/13.

Ratibor (Stadtth.): Anny Bauer 1912/13.

Sondershausen (Hofth.): Adolf Schmidt-Dreston.

Trier (Stadtth.): Alfred Gosta vom Neuen Operettenthe. Bern 1912/13.

Weimar (Hoftheater): Reinhold Freyberg.

Wien (Burgth.): Franz Herterich, Karl Waldschuß.

Wildungen (Kurth.): Ortrud Braut vom Stadtth. 1912/13.

Nachrichten

Nach der Statistik des Oesterreichischen Bühnenvereins ist die Zahl der engagementslosen oesterreichischen Schauspieler außerordentlich groß. In einer Schauspielerversammlung in Wien wurde nun der Beschluß gefaßt, ein Sozietätstheater im Innern der Stadt unter Leitung von Karl Langhammer zu gründen. Das Theater soll schon in naher Zeit eröffnet werden.

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

31. Oktober 1912

Nummer 44

Der Weltmann und das Theater/ von Theodor Lessing

I

Oscar A. S. Schmitz, einer jener Lieblinge der guten Gesellschaft, die der Feuilletonredakteur geistreich und feinsinnig oder zur Abwechslung abgeklärt und geschmackvoll zu nennen pflegt, ein Denker, ein Dichter, ein Cavalier, hat nach mancher glorreichen Tat und Fahrt, jüngst ein „Brevier für Weltleute“ erscheinen lassen, in welchem er seines Geistes Testamente niederlegte: über die Religion, die Philosophie, die Herrenmoden, das Reisen in China und Marokko, das Corset der Frau, die Liebe, das Leben, die Kunst und auch das Theater.

Ich habe manches tönende Mundwerk im Leben geschaut. Als ich in Berlin bei Richard M. Meyer neue deutsche Literaturgeschichte hörte, da glaubte ich: Das ist der Rekord; kein Wasserfall denkt tiefer! Aber ich hörte später den seligen Professor Schulze in Dresden Philosophie vortragen, und Meyers Sternbild erblaßte. Und nun liegen vor mir die geschmackvollen, abgeklärten, geistreichen und feinsinnigen Makulaturen Schmitzens, mit Herzblut, wenn auch nicht mit eigenem, geschrieben, und es tagt in mir die Wahrheit: Nicht Meyer, nicht Schulze — Schmitz allein verdient die Palme!

Nur aus sehr früher Kindheit entsinn' ich mich eines ähnlich — wie sagt man doch? — überwältigenden Eindrucks. Einst wandelte ich unter den Wasserkünsten von Schwäzingen. Das ist ein schöner Lustpark mit einem Schloßchen bei Mannheim. Hundert Wasser sprangen. Die gespreizten Pfaue schlugen Rad und sangen für Nachtigallen. Die gestuften Tarusheden versperreten außs angenehmste allen Ausblick in die Welt. Und Cavaliere, richtige, promenierten umher, mit Galanteriesäbelchen rasselnd, und von den Beeten und geschorenen Bosketten düftete gar stimmungsvoll der Patjschuli. Ich will damit nicht sagen, daß unser

Weltmann künstliche Parfüms verhauche. Nein! Sein Herzblut selber riecht schon nach Moschus. Und er schreibt voll schenkender Tugend viele Bücher teils mit Sperma, teils mit dem duftigen Herzblut. Welche Würde, welche Höhe! und sind alle durchaus fein, so — wie soll ich sagen? — na eben: gentlemanlike.

2

Indes, es wäre ungerecht, wollte der Chronikleur unsrer Tage nur bewahren, daß Schmitz, der Dichter, geklärter Weltmann war. Er ist außerdem ein Denker und ein Erotiker; jenes im Neben-, dieses im Hauptberuf. Er ergründete nicht nur Gott und die Welt. Sondern vor allem auch das Weibgefühl, den Weibinstinkt, die geheime Weibsehnsucht, und was sich sonst noch mit dem Worte Weib zusammensetzen läßt. Als Denker ist Schmitz natürlich kein Fanatiker, denn wie könnte ein Weltmann von erlesenem Gefühl und Zigarette Fanatiker sein! Indessen, wer hätte es gedacht? Schmitz, der Philosoph, hat doch einen gewissen Punkt, an dem er zum leidenschaftlichen Hasser werden und von seinen Ueberzeugungen durchaus nichts mehr ablassen kann. Dieser eine fihlige Punkt ist: die Moral. Schmitz endlich ist der ersehnte Wert-Psychologe unsrer netten Tage. Er fand bei seinem letzten großen Vorgänger: Friedrich Nietzsche das durchaus mondaine Wort: Ressentiment. Mit diesem Schlüssel öffnet er nun der Seelen verborgenste Hintertürchen. Alles ist Ressentiment. Kant samt Luther, Cromwell samt Bohola. Meistens helfen solche nicht gesellschaftsfähige Puritaner aus verkniffenem Geschlechtstrieb. Ein ander Mal auch rabotieren sie aus verdeckter Rachsucht. Zum Beispiel ist dies Schmitzens Ansicht über den Kommunismus, die französische Revolution, die Anarchie und so weiter. Schon Proudhon sagte ja sehr richtig: Demokratie . . . Nein! ich bin fürs Noble: „La démocratie c'est l'envie“, sagte Proudhon . . . Eine zweifellose Wahrheit. Statt zu grübeln, welcher Neid berechtigter Neid, welches Ressentiment eben sittliches sei, genügt es für den Salon, zu wissen: „Moral ist im allgemeinen Ressentiment.“

Neben der Moral haßt unser Denker zweitens vor allem den Intellekt, den bekannten toten, trockenen, abstrakten, dessen Feuilletongegensatz Leben heißt, das bekannte blutvolle, strogende, mit den adjektivischen Zusätzen: blühend, golden oder bunt. Endlich einmal erschien in Oscar A. S. Schmitz der „vorurteilslose Denker“, der seine Lanze bricht wider den verheerenden „Intellektualismus unsrer Zeit.“ Auf seinem Panier flammt in Fettdruck: Anschauung! Leben! Sinnlichkeit! Gott sei dank, endlich mal kein Begriffsmathematiker und Logistiker. Er ist . . . nein! es hört sich nobler an auf Französisch: Oh! quel homme

Monsieur Schmitz! il n'est pas un philosophe comme les autres, voilà un philosophe, qui a vu le monde. Das schlimmste Eckwort in seinem Munde ist das vernichtende: Kunstprofessor. Noch vernichtender ist: Philosophieprofessor. Wenn aber jemand Logiker, Mathematiker, Ethiker ist, nicht nur im geduldeten Amt, sondern sozusagen mit Seele — nun, Schmitz, der Denker, mitleidig zuckt er seines tadellosen Smokings frischgebügelte Achsel. Denn Schmitz ist weder Logiker, noch hat er Geschmack für Mathematik, noch auch für Ethik. Schmitz ist vielmehr der Mann des blühenden Lebens. Ein Dichter der besten Gesellschaft. Ein Held, ein Kerl. Leider mit Nerven.

3

Erlauschen wir einige Tipps, die er dem ,modernen Theater' erteilt. Er bewährt auch hinsichtlich der Schaubühne seine so vorurteilsfreie wie konservative, den Mäuren bester Gesellschaft konforme ,Weltanschauung', zu der er sich — wie sagt man doch? — durchgerungen hat. Sie wendet sich auch hier in erster Linie wider Intellekt, in zweiter wider Moral. Hören wir einige dem Schauspieler und mehr noch der Schauspielerin wie aus der Seele geflügte Sentenzen: „So wundervoll es ist, sich an der Buntheit des Daseins zu erfreuen, das rauschendste Wunder“ — er meint berauschend, aber opponiert hier wider Kollege Schopenhauers dumme Abhandlung über Silbentnapperei — also: „das rauschendste Wunder bleibt doch unter dieser Buntheit die ewige Gleichheit und Einheit alles menschlichen Lebens. Daran will der reformlustige Intellekt nicht glauben. Wir alle aber wissen, was Goethe von der grauen Theorie und dem Kerl, der spekuliert, gesagt hat.“ Dies Goethezitat durfte gewiß nicht fehlen; dagegen schadet nicht die momentane Abwesenheit des Altjüngferchens Fräulein Logik. Die glaubt nämlich seit grauen Tagen, daß ,Gleichheit und Einheit' intellektuale Klitterungen sind, die nicht dem bekannten blühenden goldigen, sondern einzig dem schnöden, grauen zugehören. Aber Gott sei dank: Schmitz (welchen nur Logikerblöddheit den Iedernsten aller Doktrinäre, den leersten aller Moralisten nennen würde) — Schmitz hat eine naturgemäße sittliche Weltordnung entdeckt: „Jugend und Alter, Mann und Weib, Herr und Knecht, Armut und Reichtum, der Kaufmann und der Gelehrte, der Bauer und der Soldat, die Heilige und die Dirne, der Tempel und die weltliche Schaubühne, alles dies sind ewig menschliche Gegensätze.“ Es ist schade, daß Schmitz versäumt, mit ihnen noch einige Seiten zu füllen, denn wie schon Kollege Plato singt: „Zweifach und dreifach sage das Schöne!“ Schmitz aber fährt fort: „Der Schauspieler ist eine ganz be-

stimimte Sorte des homo sapiens . . . trotzdem hat man auch ihn nicht in Ruhe gelassen! . . . Leute, die nicht einen Tropfen jenes fröhlich frechen Theaterbluts besitzen, die allenfalls Kunstprofessoren hätten werden können, schreiben über Theater." An dieser Stelle Schmizens erbehte ich, denn ich fürchtete schon, erkannt zu sein. Ich bemühte mich sofort, wie dieser Artikel zeigt, möglichst fröhlich und frech zu schreiben. Zum Glück aber schlug der drohende Blick des Denkers an einer andern Stelle ein: „Leute, die allenfalls Kunstprofessoren hätten werden können, haben uns den neuen Typus des ‚denkenden‘ Schauspielers beschert. Gleichzeitig betrachteten Gouvernanten mit ‚individuellen‘ Füßen griechische Vasen und Renaissancegrotesken mit dem Erfolg, daß sie, ohne das kleinste Teufelchen im Leib, den Barfuß- tanz erfanden . . . Aber so wie die Deutschen in der Poesie den lehrhaften Dichter überwand, so wird auch der ‚denkende‘ Schauspieler wieder in den Hörsaal, die Barfuß tänzerin in die Kleinkinderbewahranstalt zurückwandern müssen.“ Schmiz also, der Denker, verpönt die ‚Denkenden‘. Denn wie sagt er doch so schön? „Das Wesen guter Schauspielkunst bleibt eine gewisse naive Unbefangenheit, die darf nicht zerstört werden.“ Kommen schon solche Worte aus großen Seelentiefen — welch Seelenleben offenbaren erst die folgenden: „Es dürfte ein unkünstlerischer Irrtum sein, daß man hinter dem Kunstwerk den Menschen sucht . . . Die Duse, zum Beispiel, heißt es, sei darum eine so überwältigende Schauspielerin, weil sie eine so große, vornehmer Mensch sei. Nichts ist unkünstlerischer, ja plebejischer, als sich um die Privatperson Frau Eleonore Duse aus Venedig zu kümmern . . . Dieses, wie man sagt, ‚verinnerlichte‘ Menschentum ist eine auf die Nerven gehende Pose. Man sollte die Sarah Bernhardt schon darum bei weitem vorziehen, weil sie einen mit ihrem Menschentum in Ruhe läßt . . . Darum verschone uns auch der Schauspieler mit seinem Menschentum, wie wir es von jedem andern erzogenen Menschen verlangen müssen.“ Hab ich es Euch nicht immer gesagt? Der Schriftsteller ist nicht verpflichtet, großer Mensch zu sein, sondern Maul zu haben. Und der Denker geträufte sich, wie Schmuhlchen den Rosenblüt, als er ihm das große Ehrenwort falsch geschworen hatte: „Nu, sind wir Ritter?“ Nein, wahrhaftig nein, sondern Stahlfeder und Streusand wie die Herren im Sanatorium des Doktor Begriffenfeldt. Unser Weltmann aber fährt fort: „Sarah Bernhardts Menschentum bleibt draußen, sie ist ganz Kunst.“ So ist auch Schmiz ganz Geist, auf Französisch: tout esprit. Es ist das Unglück meiner schlechten Kinderstube, daß ich Schauspieler, Dichter, Künstler, Schriftsteller ausschließlich auf ihren ‚menschlichen Gehalt‘ hin

beachte. Oh, wie interessant wäre mir zum Beispiel D. H. G. Schmizens Privatleben. Indes, die Bornahmigkeit der Gesellschaft gebietet, daß wir uns nur an seine Bedeutung fürs internationale Feuilleton erinnern.

4

Schmiz, der Soziologe, verteidigt natürlich die bekannten berechtigten Eigentümlichkeiten, die Persönlichkeit, die Individualität, die eigene Note, die intime Note, das differenzierte Menschentum. (Ihr entsinnt euch wohl selbst der Formeln vom letzten Jour.) „Auch die soziale Stellung des Schauspielers sei kurz berührt. Besonders hier fühlt man etwas von der Reformierlust des Zeitalters. Überall wollen sich die Stände, die bisher nicht zu den ersten gehört haben, als Stände heben: Der Arbeiter, der Kellner, der Diensthote, ja sogar der Lehrer verlangt höhere soziale Wertung.“ Oh quel affront! Daß sich unter dieser Schmizens Natur- oder Moralordnung umstößenden Noture sogar die Lehrer befinden! Schmiz aber fährt fort: „Jeder Künstler sollte derartigen Standeshebungen immer fern bleiben... Was liegt ihm dran, ob der siebente Liebhaber in Wunsen an der Ruhe in der sozialen Wertung vor oder nach dem Nachtwächter rangiert.“ Gab ich es euch nicht immer gesagt? Alles was wir hier tun, ist dummes Zeug. Wir wollen Schauspielerhochschulen und streifen nur den bekannten „Blütenstaub von der Seele des Künstlers“. Wir möchten Theaterästhetik zum Rang neuer Kunstwissenschaft erheben und opfern nur das Leben, das bekanntlich blühende, dem Intellekt, dem bekanntlich grauen. Wir wollen die Schauspieler sozial organisieren; aber Schmiz sagt es: „Das Genie hilft sich von allein.“ (So vertraute es jüngst auf dem Rout bei Lady F. M. Mac Adam-Bebbeck-Bechender die festsche kleine Komtesse Schabzieger ihrem Tischherrn Mr. Schmiz.) Wozu also soziale Organisationen?!... „Solche Ansichten,“ so fährt Schmiz, der auch über Politik Bücher schreibt, diplomatisch-weltmännisch fort, „gelten für grausam. Man wird mir vorwerfen, ich dächte nur an die wirklichen Talente. Aber man soll in der Kunst nur an die Talente denken und dadurch die Konkurrenz der andern, die eine Ungerechtigkeit gegen das Talent ist, fernhalten.“ Das Talent aber (unser Weltmann weiß es aus Erfahrung) setzt sich immer durch. Es kann, zum Beispiel, reich heiraten oder in Aktionärkreisen seine Gedichte vorlesen. Vollends auf geistesaristokratischer Höhe steht der Cavalier, so bald es gilt, das mit Recht allgemein beliebte Thema Weib — wie sagt man doch? — anzuschneiden. Da befindet sich der Denker auf dem beliebtesten Experimentierfeld seiner Seelenergründungen. Da erwacht Schmiz, das Männchen, und wehrt sich, im

bekannten Interesse der gesunden Rasse, wider Frauenstimmrecht, Weiberbewegung, öden Intellektualismus, der das natürliche Leben seiner natürlichen Triebe verkrüppelt. Das Wort „Frau“ hat in seinem Munde einen so angenehmen, deliziösen, erotischen Beigeschmack. Das Wort „Mann“ dagegen fehlt in seinem Register (Antifeministisch ist ja jeder Schwächling.) Was nun aber die „Weiber vom Theater“ betrifft, so sollten sie (meint Schmik), endlich aufhören, Moral zu wimmern. „Das bestrentierende Theaterunternehmen wird niemals in der Lage sein, auch nur die Hälfte oder ein Viertel der Verbindlichkeiten abzulösen, die heute von der edlen Kunstbegeisterung der *jeunesse dorée* getragen werden.“ Ja, wahrhaftig, er hat Recht: Freue Dich, deutsche Kunst, daß Du noch die edle Kunstbegeisterung der generösen *Jeunesse* hast. „Die bösen Männer“, so ruft Schmik, der Sozialphilosoph, gar schelmisch, „welche die Frauen für ihre Gunstbezüge bezahlen! Nun — das Bezahlen ist häufig noch die einzige gute Eigenschaft solcher Bösewichte.“ (Das Licht kann sich nicht verstecken, sang Hebbel; und Bornehmigkeiten der Seele kucken selbst aus Nebensätzen.) „Wird man es (das Bezahlen der Weiber nämlich) durch Stellung der Garderobe verhindern können? . . . Die Moral muß ganz und gar aus dem Spiele bleiben! . . . Alle die häßliche moralische Entrüstung würde in dem Augenblick aufhören, wo man sich abgewöhnen wollte, alles aus der kleinen Perspektive des eigenen Standes zu sehen. Das Leben der Bühne ist nicht verächtlich, sondern bunt und glühend, aber es ist zuzugeben, daß es mit jener andern Lebensform, der auf Tradition aufgebauten Familie, nichts zu tun hat.“ Man sieht, wofür Kollege Schmik die Moral hält: Standesgewohnheit, Geschäftsprinzip. Woher aber kommt denn nun das Elend der Weiber am Theater? Unser Weltmann hat „den einzig wahren Grund“ erkannt. Es sind viel zu viele. Das Angebot ist zu groß. Und schon Serenissimus, nachdem er eine ganze Nacht der Lösung der sozialen Frage nachgegrübelt, seufzte verzweifelt: „Alle kann ich nicht.“ „Die meisten weiblichen Rollen“, so lehrt Schmik, der Dramaturg, „bleiben im Rahmen liebenswürdiger Gattungswesen. Bühnentalent hat bis zu einem gewissen Grade fast jede nicht ganz temperament- und reizlose Frau, hinreichend für die Naïf-Sentimentale und für die Salondame, ja selbst für eine erträgliche Desdemona oder Julia in der Provinz. Aber die wahrhaft schöpferische Begabung, mit der man eine Lady Macbeth, eine Cameliendame oder auch nur die lustigen Weiber spielt, ist eben so selten, wie wirkliche weibliche Charaktere.“ Ach, diese Sorte *Connaissseurs*, deren Theaterkunde von der Wand der Ballettgarderobe begrenzt ist, meint ja immer, es sei leichter,

Desdemona zu gestalten, als die greuliche Marguerite hinzulegen. Freilich, wenn man in Frauen der Bühne immer nur mannslecker Tierchen sieht! Genug und zu viel! Gerechtigkeit fordert, festzustellen, daß dieser hier kritisierte Beitrag zur Theaterkunde immerhin noch die gediegenste Blüte ist, die auf der Salpeterplantage dieses Geistes duftet. Womit rechtfertigt sich also der Ernst dieser Exekution?

5

Wenn Friedrich Nietzsche die Lehre verkündet, daß Wert und Moral Willkürtafeln seien, dann ist das seine geglaubte Wahrheit, an der er verblutet. Wenn Oscar Wilde in unpathetischen Gesten sich gefällt und seiner armen Seele verworfen Gottes teil artistischen Spielereien opfert, so ist es ein Schauspiel zum Entzücken und Grausen. Diese anmutigen Plausch- und Plätschergeister aber treibt kein Dämon. Sie pieken Sentenzen, reihen Fegen auf und schneiden daraus noble Feuilletons. Das snobt sich so durchs Leben, in angequälter Weltmannsallüre. Das spricht in ahnungsloser Arroganz Urteil über Lebensmächte und Menschen ihnen fremder Sterne. Diese Treibhäuser wollen mir vom Leben erzählen. Diese schöne Halbwelt des Geistes will ein ethisch Tribunal spielen. Diese mittelmäßigen Journalisten wollen erhaben tun über die Alltagsfrohn Starke und Gute. Diese philosophatschenden Charlatane predigen ‚Ueberwindung‘ der im Fache Gediegenen, im Fache Tüchtigen. Weltmann nennt sich, der von Welt wie von Herzenskultur nichts ahnt, und redete er zwölf Sprachen und hätte zwanzig Länder geschaut. Nichts hat solch armer Faiseur, gar nichts, wofür er je den Kopf auf den Block zu legen hoffte. Aber nichts auch gibt es, worüber er sich nicht Werturteil anmaßte. Wenn seelenwunder Moralismus die eigenen Mängel an der Welt rächt, etwa der blinde Eugen Dühring belfert oder der neidkranke Karl Bleibtreu tobt, so ist das ganz gewiß für den Weltfreund ein abscheulich Schauspiel. Aber in diesem abscheulichen Schauspiel erlebt man wenigstens achtbare Kerle, volle Männer. Und nicht aus Ekel lehrt man sich ab, sondern aus Scham, weil man nicht sehen mag, daß solche Männer solche Wunden haben. Vor der aesthetelnden Blaségeste aber dieser angeblich vor aller Ethik Verklärten wird schon der ernste Ausdruck ernstster Abfuhr zur Beschämung. Man ehrt sich lieber, indem man vorübergeht. Auch wir träumen von einer guten Aristokratie freier, das Leben bestehender Weltkinder. Was wird sie mit einem solchen, während eines Jahres sieben Mal aufgelegten ‚Weltbrevier‘ beginnen? Sie wird darin den Typ alles Unlautern und Unkeuschen sehen. Und wird von solchen Philosophastern wissen: Die sind des Böbels.

König Heinrich der Vierte

2

Sa, also: den künstlerischen Erfolg ‚König Heinrich des Vierten‘ hat Reinhardt nicht bloß mit, sondern zum Teil, sogar zum wichtigsten Teil trotz seinen Schauspielern erreicht. Daß man das kann, ist eine von den vielen Erfahrungen, die unsre Theaterästhetik diesem Reformator verdankt. Früher gab es dergleichen nicht. Der Ruhm Heinrich Laubes waren die großen Schauspieler des Burgtheaters, die freilich er zu finden, zu verwerten, zu entwickeln und zu ersetzen verstand. Durch sie wurde Bauernfeld ein richtiger Dichter und der Kultus Scribes sein Fled in der Geschichte des Hauses. Mit Brahms steht es ähnlich. Soweit er immer — bei gleicher Enge des Horizonts und nicht geringerer Bereitschaft zu Konzessionen aller Art — seinen Genossen im Puritanismus an Sicherheit des Geschmacks und an literaturpädagogischer Energie übertraf: auch er blieb schließlich der Sklave seiner Schauspieler, die ihm bloß wegzustehen oder wegzulaufen brauchten, um sein Theater so öde, so völlig belanglos zu machen, wie es heute leider ist. Vor solcher Zukunft ist Reinhardt geschützt. Wer ihn verläßt, schädigt mehr sich als das Theater, das ohne Beispiel in Vergangenheit und Gegenwart dasteht, solange sein Herr nur nicht ohne den Geist wahrer Dramatiker auskommen zu können glaubt. Reinhardts Gefahr wird nie der Mangel an congenialen Schauspielern, aber immer der Irrtum sein, daß das Theater jemals Selbstzweck werden, jemals aufhören dürfe, Mittel zum Zweck zu sein — nämlich zu dem Zweck, die dramatische Weltliteratur ins Leben der Bühne umzusetzen. Jener Mangel zwingt ihn, alle seine Gaben zu reinigen, zu sammeln, zu steigern und mit ihnen auch die Kleinen von den Seinen zu beseuern; dieser Irrtum verführt ihn, sich an Spielereien zu verlieren, die wertlos sind, sobald wir den Mechanismus durchschaut haben. Man vergleiche etwa Reinhardts ‚Turandot‘ mit Reinhardts ‚Heinrich dem Vierten‘, und man wird sich über seine Selbstbesinnung freuen. Man gedenke vor seiner Aufführung des Doppel dramas noch einmal der königlich pedantischen Abwicklung aller zehn Akte und ihrer jammervollen Verstümmelung durch denselben Brahms, der mit der Zensur um jeden Satz von Sudermanns ‚Johannes‘ wütend kämpfte, und man wird ermessen, was es für ein Theater heißen will, an diese

Riesenaufgabe überhaupt heranzugehen. Hat man es ganz er-
messen, so wird man nicht mehr beurteilen, sondern höchstens
bedauern, daß in manchen frühern Fällen den Intentionen des
Dichters und des Regisseurs die Kraft der Schauspieler besser
entsprochen hat.

Wo sollte auch ein einziges Theater fünfzig Menschendar-
steller hernehmen! Sovie! verlangt aber Shakespeare. Hier ist ja
mit keiner Routine auszukommen. Hier versucht einmal, zu
schwindeln und zu schmuddeln! Hier gibt es keinen Schwulst,
hinter dem schwache Charakteristiker sich wohlrednerisch verstecken
könnten. Hier ist es falsch, eine betrunkene Hure nicht bis an die
äußerste Grenze gehen zu lassen und das possierliche Maulhelden-
tum eines verkommenen Schmierentomödianten durch eine nichts-
sagende Akrobatik zu ersetzen. Es klingt splitterrichterklich, daß ich
zwei Gestalten gerade aus derjenigen Szene herausgreife, deren
unbändiger Lustigkeit niemand widerstanden hat. Aber die Lustig-
keit würde durch eine unbekümmertere und richtigere Auffassung
dieser Rollen nicht vermindert werden, und die Aufführung ist
wert, daß jedes Mitglied dazu beiträgt, sie von Abend zu Abend
runder, farbig und lustiger zu machen. Zu diesem Zweck müß-
ten freilich Herr Poinz und die Frau Hurlig des ersten Teils ihre
Wirksamkeit in die Umgegend von Stolpmünde verlegen. So
schlimm wird es nicht wieder. Es brauchte gar nicht schlimm zu
werden, wenn man nur alle Mitglieder heranzöge. Wo ist, zum
Beispiel, der ausgezeichnete Winterstein? Bei Hofe gibt es
neben unterscheidbar scharf profilierten Würdenträgern ein paar
hergebrachte Theaterfiguren, die nicht einmal alle gut sprechen;
aber das ist weniger verwunderlich, als daß Humoristen wie Waß-
mann und Tiedtke neuerdings für Shakespeare zu schade zu sein
scheinen. Wenn man seinerzeit Albert Heines Bardolph, ein
Portrait von Browner, gesehen hat, so weiß man, daß Herrn
Rühnes Komik noch dürrer ist als sein Leib, der nicht durch beide
Teile wanken und Arnold und Pagan auf einen Teil beschränken
dürfte. Jener schwaghafte und dieser schweigsame Rindskopf bil-
den mit Herrn Matras Düsterjungen Franz, der fast an die un-
vergeßliche Paula Conrad heranreicht, das Terzett von Spaß-
machern, das nicht auf Reinhardts treibende, aufmischende, auf-
hegende, um und um wirbelnde Regie angewiesen ist. Diese Re-
gie ist so schlau, an den gefährlichen Stellen das Sauferwindtempo
anzuschlagen, in dem Unzulänglichkeiten am schwierigsten sicht-

bar werden und selbstmörderisch düstere Naturelle für impulsive Hansnarren passieren. Die Täuschung gelingt. Shakespeares Menagerie gleißt in allen Farben, schreit in allen Tönen. Das einzelne Tier läßt manches, der Gesamtkontrast zu der Menschenwelt läßt nichts zu wünschen übrig.

Diese Menschenwelt für ihr Teil . . . Bassermann erinnert als Percy an seinen eigenen Thomas Stockmann. Ein verrückter Bursche. Ein Stottermund. Ein Strudelkopf mehr als ein Feuerkopf. Ein skeptischer mehr als ein kerniger Wikinger. Frühreif, koboldhaft, geistreich und doch herzhaft, gütig, verliebt. Wenn Bassermann nicht nötig hat, durch Maueranschläge um freundliche Berücksichtigung seiner Stockheiserkeit zu ersuchen, gibt er zweifellos nicht bloß die Umrisse einer Gestalt, an die man sich halten möchte, weil man sich erstens an Heinz, zweitens an Falstaff beim besten Willen nicht halten kann. Wer das liest, ohne die Vorstellung gesehen zu haben, wird mich endlich doch für unheilbar verblendet oder, einfacher, für bestochen halten. Was denn? „König Heinrich der Vierte“ ohne Heinz und ohne Falstaff, und Du haust nicht um Dich? Ich bleibe sogar entzückt. Moissi ist wirklich erstaunlich matt. Seine Leistung wäre ein Einwand auch gegen den Regisseur Reinhardt, wenn dieser nicht aller Wahrscheinlichkeit nach genau so fest wie wir darauf gerechnet hätte, daß irgendwo und irgendwann an den beiden Abenden der alte Moissi aufwachen würde. Leider erweckt ihn nichts. Heinz ist einer, der seine Würde jederzeit wieder aufzuheben vermag. Aber Moissi wirft sie erst garnicht weg. Dieser wunderbar ursprüngliche, glanzvolle, lachende, lebenslustige Prinz ist bei Moissi eigentlich von Anfang bis zu Ende, was er keinen Augenblick sein darf: blasirt. Wo Heinz überschäumt, scheint Moissi mit kofetter Herablassung sich selber die Sporen zu geben; wo den Prinzen das Bewußtsein von dem Ernst seiner Pflichten und der Verantwortung seiner Zukunft innerlich anzurühren beginnt, wird Moissi deklamatorisch; und immer ist er grazil, weibisch, verschwärmt, also das Gegenteil des Prinzen Heinz, der ziemlich heroische Gegner niederwirft und sich sein Königtum verdient. Moissi ist in einer Gefahr. Sein Erfolg wird zu groß für ihn. Er glaubt, sich sein Künstlertum nicht mehr täglich verdienen zu brauchen. Er nimmt Aufgaben auf die leichte Achsel, die erblutet sein wollen. Daß er am Ende nicht unser gesundes Berlin mit dem Theaterdorf Wien verwechselt! Wien verschenkt Vorbeerfränze: wir ver-

leihen sie bloß. Aber vielleicht ist es mit Moissi noch gar nicht so schlimm. Vielleicht hat diesen Heinz dieser Falstaff lahm gelegt. Ein Wunder wärs nicht. Im ersten Teil bedt Diegelmann allenfalls das Bedürfnis. Er ist geschmackvoll genug, nicht zu überreiben. Er kommt aus einer guten Schule der Natürlichkeit, in der nur leider die Natur von Shakespeares Falstaff nicht zu lernen ist. Falstaff: das ist man oder ist es nicht. Bei Shakespeare ist Falstaff ein majestätischer Fuchs; bei Diegelmann ist er ein Nilpferd. Bei Shakespeare schwindelt er souverän, bei Diegelmann durchaus subaltern. Bei Shakespeare trinkt er Kanariensekt, bei Diegelmann Schultheiß-Bersand. Ob Goethe Recht hat, daß die Figur des Falstaff „immer besser imaginiert als gesehen werden“ wird, wäre nach dieser braven Bemühung unbedenklich zu bejahen, wenn eben Leistungen solcher Art ein Kriterium böten. Das gilt für den ersten Teil. Der Falstaff des zweiten Teils steht ungefähr zwischen dem Junfer Tobias von Rülps und dem Falstaff der „Lustigen Weiber von Windsor“. Ihn kann Diegelmann. Den Falstaff des ersten Teils kann Wegener.

Diesen Wegener — noch hat er also seines Wachstums Gipfel nicht erreicht. Aber vielleicht ist es ehrenvoller für ihn, daß er bereits als Titelheld des Doppel dramas, das heißt: in der weitaus kleinern Rolle der künstlerische Mittelpunkt beider Abende wird. Vermutlich erklärt sich der Zwiespalt, daß Heinz und Falstaff den hohen Ansprüchen nicht genügen, denen doch die Vorstellung als Ganzes genügt, unter anderm aus dem Reiz, den zum ersten Mal Heinrich der Vierte in Person übt. Welche Freude, und welche seltene Freude, einen Schauspieler zu finden, der mehr als seine Rolle, der sogar mehr als das Stück, nämlich in diesem Falle den ganzen Anflus der Königsdramen gelesen und verstanden hat! Denn das spürt man, daß die verblüffend dichte Atmosphäre von historischer Echtheit, die um den König ist, zwar nur von einem Schauspieler dieses Ranges gestaltet werden konnte, aber zuvor von einem ungewöhnlich scharfen Kopf erfaßt werden mußte. Es ist selbstverständlich (trotzdem oder weil es weder Sonnenthal noch Maximilian Ludwig getan haben), daß Wegener jeden Zug seines Königs aus der Veranlagung jenes Thronräubers Bolingbroke entwickelt, den er uns nachträglich einmal zeigen sollte. So wenig selbstverständlich, wie irgendwo in der Kunst Intuition und Meisterschaft zu sein pflegen, ist es dagegen, mit welcher unmerklich feinen, förmlich hauchartigen Mitteln dieser schwere,

harte Wegener Vergangenheit und Gegenwart, Jähzorn und Schwäche, Angst und Lücke, Sorge und Sehnsucht zu einem Charakterbild verbindet, von dem man den Blick kaum wenden kann, weil es nicht bloß überzeugt, sondern auch glüht, wärmt und glihert. Bei Shakespeare ist jede armfeligste Kreatur im Recht — um wie viel mehr also Heinrich der Vierte. Aber Wegener entzündet in dem Grade, daß man auch die Laster seines Königs verehrungswürdig findet. Und würd' ich so alt wie Höhl' und Wald, so werd' ich doch niemals die Seele dieses Max Reinhardt verstehen, der es bei der Kürze des irdischen Lebens immer wieder fertig bekommt, für lumpige oder meinetwegen abertausend Pfunde Sterling oder andre Münzen das unsagbare Glück zu verkaufen, das darin liegen muß, aus solchem Menschenmaterial als freier Künstler leuchtende Gebilde zu gestalten.

Ariadne auf Naxos in Stuttgart/ von Paul Stefan

1

Am fünfzehnten Oktober Sechzehnhundertfiebzig in Chambord, wo König Glanz und sein Hof ein Fest gerüstet haben. Fünfzigtausend Livres sind dafür verwendet (zweihunderttausend würden wir heute sagen müssen). Provinzen bluten, Nacht und Elend gehen ihren Weg, und er wird im Schrecken der großen Empörung münden. Aber jetzt ist alles vorbereitet und geschehen, damit sich der König unterhalte. Der König, das ist Frankreich, Frankreichs Geist. Wie eine grelle Blüte leuchtet das über das Jahrhundert.

Den größten Teil von dem vielen Geld hat die Komödie vom adeligen Bürgersmann aufgebraucht. Ihr Verfasser, der Schauspielerektor Boquelin-Molière, sitzt in einem Vorgemach und streitet mit seinem Freunde Boileau. Das neue Stück, das heute gegeben werden soll, ist diesem Dichter nicht recht. Wo bleibt die Kunst darin? Wo der Sinn, die Linie des Lustspiels? Ist es des Freundes würdig, der den Tartüff, den Don Juan, den Misanthropen geschrieben hat? Ist dieser Freund nicht Künstler? Ist er nicht mehr — ein nützlicher schöner Geist, ein sittlicher Läuterer? Hat er nicht die frommen Nachhaber angegriffen? Hat er nicht gewagt, die grands seigneurs méchants hommes zu schildern? Sprach er nicht für den mühseligen dritten Stand? Grollt nicht in diesen Spielen eine Verbitterung, o, eine sicher

noch bedeutsame Verbitterung? Und nun aus dem so dankbaren Stoff ein sinnloses Ballett? Statt daß man dieses Paß, das so gern mehr wäre, als es ist, endlich entlarvte, daß man es lächerlich machte, daß man es im Namen des Königs belehrte, wie am Ende des „Lartüff“ gezeigt worden ist?

Eben dieser König, sagt Molière darauf, hat es geboten. Seit neun Jahren bin ich sein Spaßmacher. Ich gefalle ihm, und er ist mein bestes, mein maßgebendes Publikum. Und ich bin Komödiant, ich suche den Beifall, ich brauche die Gelegenheit. Und ich brauche das Leben am Hofe. Lange genug zog ich mit Wandertruppen durch die Provinz. Wie anders ist das Reich geworden, in dem sich heut mein Geist bewegt. Willst Du dem Dichter wohl? Ich weiß, Du tust es. So gönne ihm die Bosse für seinen Herrn, die so schlecht nicht ist. Besser ein verdorbenes Lustspiel als ein verdorbener Mensch. Ich bin an der Macht, ich darf viel wagen. Noch lange wird selbst dieses Spiel den Leuten von Stand gefährlich sein. Und manches andre gefährlicher. Laß dem König seine Türkenkomödie. Sie war sein Wunsch. Nun wohl! Und das Ballett, die Hauptsache. Sollte nicht irgend ein Günstling, wohl gar ein vornehmer Herr, mittun, mittanzen? Sollte der König selber die Laune gehabt haben? Vielleicht als Türkenbesieger auftreten, als Kreuzzugführer, als Weltbeherrscher? Nun, er wird es heute nicht tun. Ich habe eine Bosse geschrieben. Die Bosse ist vergänglich. Jourdain nicht.

Trompeten. Der König schreitet durch das Gemach. Er nickt seinem Schauspieler freundlich zu. Und er hört es gern, daß er Türken sehen wird, echte türkische Kostüme.

2

Am vierundzwanzigsten Oktober Neunzehnhundertzwölf in Stuttgart. Das kleinere der neuen Theater öffnet seine Türen. Etwa vierhundert Menschen treten ein. Sie sind von überall hergekommen. Das Bild, das nun schon bekannte Bild der Hauptprobe eines neuen Werkes von Richard Strauß. Alle Theater, alle Zeitungen, ganz Europa, halb Amerika ist wißbegierig, und die Abgesandten sind da. Diese Vierhundert. Glanz und Glüd. Erwartung, als ob es heut auf dem großen Welttheater nichts andres gäbe als das Ereignis in diesem kleinen, lichten, holzgetäfelten Haus. Halb dunkel. Richard Strauß am Pult. Eine jagende, hin und wieder archaisierende Lustspielouverture, die mit einer Ariette leise abklingt. Der Vorhang hebt sich.

Fünf Akte machte Molière seinen Bürger-Edelmann lächerlich. Daneben ließ er einen Verliebten in des Narren Tochter

verliebt sein; weil er sie, bürgerlich, nicht bekommen konnte, kriegte er sie als Sohn des Großtürken, zu dem er sich aufgetafelt hatte. Zugleich wurde unserm Bürger Jourdain die türkische Würde eines ‚Mamamuschî‘ verliehen, und die fürchterliche und weihevollte Zeremonie schloß erst recht mit Tanz und Singerei. So hatte Ludwig der Vierzehnte seine Türken. Jourdain ist geblieben.

Man sieht nun hier in Stuttgart Tanzmeister, Musikmeister, Fechtmeister, Philosophen um Jourdain bemüht. Da Reinhardt Regie führt, da Schauspieler des Deutschen Theaters zu Berlin diese freundlichen, steif oder wild lächerlichen Herren vorstellen (Liedtke, Eckert, Blümner und, ganz besonders, Biensfeldt als Tanzlehrer), so kann sich jeder denken, daß unsre Vierhundert aus dem herzlichsten Lachen gar nicht herausfinden. Der Text, die Regie, das Schauspiel findet auch nicht heraus. Es ist gefährlich, selbst ganz Gelingen auf der Bühne lange wahren zu lassen. Man merkt es jetzt nicht. Wird man es nicht später merken? Eines merkt man gleich, daß die entzückende Schauspielmusik ein wenig zurücktreten muß. Es gibt so viel zu sehen, so viel zu lachen. Das ist alles wunderschön, so schön, daß man es weniger schön wünschte. Musik, Musik! Ein Duett zwischen Schäfer und Schäferin fällt aus. Schade! Ein Menuettchen, die Ariette aus der Overture hört man doch. Freut sich über die kapriziöse Kunst, mit alten Formen zu spielen und alle neuen Teufeleien los zu lassen. Was ist das nur für ein Klang? Das Haus gibt ihn so stark wieder — aber es sind nur sechsunddreißig Musiker am Werk, erlesene Künstler, denn jeder von ihnen ist Solist, mit erlesenen Instrumenten, deren Wohlklang herauscht und mit gelindem Reiz gegen die Eigentümer dieser kostbaren Geigen und Bratschen erfüllt. Dazu der betörende Klang eines neuen, lautereren und wandlungsreicheren Harmoniums, und ein vielbeschäftigtes Klavier. Es ist hinreißend. Und man wäre so gern hingerissen, wenn nicht eben Jourdain von einem zum andern geworfen oder geprellt oder ausgelacht würde.

Jourdain ist Victor Arnold. Das möchte man wieder gern ohne Musik haben. Diese klägliche Angst des geduckten Spiekers, der immerzu fürchtet, etwas zu versäumen und falsch zu machen, was zum guten Ton gehört. Ein heillosen Tölpel, erschütternd, konsequent, diskret. Ihn fechten, tanzen, lautieren, im Staatsfrack stelzen zu sehen, wäre allein die Reise wert gewesen . . .

Einer von den Schneidergesellen, die das Staatskleid bringen, ist Grete Wiesenthal. Ihr Tanz, eine wilde Polonaise nach der zierlichen Gavotte, bildet eine Höhe der Musik und der Szene. Ich habe sie selten mit solcher Ueberzeugung schnippisch, mitleidig,

fast gütig in der Ironie gesehen, und all dies kommt leicht und schön zum Ausdruck. Dann geht es weiter, die Weiber erscheinen, Frau Jourdain (Rosa Bertens) und Nicoline, die so ansteckend lachende Camilla Eibenschütz. Dorantes tritt auf, die Komödie folgt ziemlich genau drei Akten des Molière. Nur daß man, hier und neu, die Oper 'Ariadne auf Naxos' ankündigt, das Werk eines jungen Komponisten, der der Gunst des Bürgers Jourdain empfohlen ist. Im zweiten Aufzug spielt die Gasterei für Dorimene (Else Heims), ein herrliches Mahl, von einer szenischen Phantasie, die Reinhardt sowohl wie dem Maler Ernst Stern wiederum einen frischen Ruhm gibt. Abermals tanzt Grete Wieselthal als Küchenjunge, aus einer gewaltigen Schüssel aufschnellend. Diesmal tanzt sie die Liebe des Dorantes für Dorimene und den Spott über den betrogenen Bürger. Hofmannsthals Arbeit beginnt. Bürger Jourdain befiehlt, die ernste Oper und das heitere Nachspiel der Tänzer zugleich zu geben. Verzweiflung des Komponisten. Aber man richtet es ein. Zerbinetta und ihre Tänzer Harlekin, Scaramuccio, Truffaldin und Brighella werden improvisieren. Die Oper beginnt.

3

Eine Overture, von der edlen Schwermut Gluck's; bald stürmisch. Das Bild der wüsten Insel, der Grotte der Ariadne, der Nymphen, wie die barocke Zeit dies alles sah. Ein unvergeßliches Bild. Echo, eine schöne Sängerin, steht dunkel unbeweglich am Fels, sagt alles ohne Ton, ohne Ausdruck nach. Ariadne erwacht, verzweifelt, verzweifelnd. Die Musik, immer wieder mit den einfacheren Rhythmen einer frühern Zeit spielend, ihrer Melodik und Ornamentik hingegeben, dringt doch tiefer und tiefer in diese Gegenwart, in unsre Seele. Die Komödianten greifen ein, wollen trösten, singen ihr Liedchen, tanzen ihre Küpeltänze. Umsonst. Ganz nur Klage, steht in schwarzer Kleidung, in schwarzen Schleiern Ariadne trostlos inmitten. Und sehnt sich nach dem Tod. Und erwartet des Todes Boten. Noch einmal versuchen es, einer um den andern im Canon, bald vereint schmeichelnd, die Komödianten. Zerbinetta wagt in ihrem Klavierrezitativ, auf die gemeinsame Sache aller Frauen anzuspielden. Solcher wüster Inseln der Verlassenheit sind unzählige auch mitten unter den Menschen. Und sie hat ihrer mehrere bewohnt. Denn indem sie treu zu sein glaubte, wandelte sie sich. Liehte sie einen andern. Ließ den andern, ließ sich selbst gewähren. Das ist das Wesen der Frau, der Welt. Nur ist Zerbinetta — sie singt es, in einer Arie, die schließlich in die gefährlichsten Primadonnen-Roloraturen ausläuft — in diesen Erlebnissen nichts als die ge-

nießerische Komödiantin, und ihre Verwandlungen sind und bleiben nur Verwechslungen. Ariadne entflieht ihr, Zerbinetta aber treibt mit den vier Männern ihr Spiel. (Leider hat man hier sehr viel gestrichen, was sich im Klavierauszug gut ausnimmt, und so ist das Schicksal des jungen Komponisten auch dem reifen Meister Strauß nicht erspart worden.) Die Handlung freilich drängt zum Schluß, zur höchsten Höhe. Feierlich, rasend, stürmend, wie heute nur Strauß stürmen und rasen kann, klimmt die Musik empor — es ist eine wundervolle Eroberung. Der junge Gott kommt, draußen hört man seine Stimme, die Nymphen kündigen ihn an, zweimal preist ihn der Dreigesang der erwartenden Frauen. Und selbst Ariadne wird von geheimnißvollen Klängen aus ihrer Grotte gelockt. Nun naht ihr die große Wandlung. Es ist schöner als schön: es ist wahr und aus der Tiefe gerufen, wie der Dichter Hofmannsthal die Verlassene, aller Welt Abgestorbene dem Tode entgegengehen heißt, dem Gotte des Todes, Bacchus, der für sie ein Gott des neuen Lebens wird. Neue, reiche Stürme der Musik verkünden ihr Recht und das Recht des Gottes, der nun wiederum an ihr entbrannte, an ihr verwandelt wird. Licht und Farben bilden, wenn schon barock, alles dies fürs Auge nach. Zerbinetta und die Nymphen haben das letzte Wort, feiern Sieg, sind vom Geschlechte derer, die es gleich gewußt haben. Und in der Finsternis haben seine Leute von Stand den Bürger Jourdain verlassen. Er erwacht, hat eine Welt an sich vorbeirollen sehen und hat nichts gemerkt — nichts gemerkt als dies: Daß seine Leute von Stand doch all die Plage wert sind, die er heute und immer mit ihnen hat.

4

Es wäre noch manches zu sagen. Vor allem, daß Ariadne, Bacchus, Zerbinetta: Ferika, Jadowker, Margarethe Siems heißen. Daß sie vortrefflich sind. Daß Richard Strauß nach der vielen Arbeit der letzten Proben auch noch die große Arbeit tat, die Oper selbst zu dirigieren. Daß man mit dieser Musik auf einmal nicht fertig wird. Daß sie reifer ist und noch mehr Können offenbart als alles, was Strauß bisher gegeben hat. Daß das Ganze vielleicht nur für Künstler ist. Daß es dem Publikum doch nicht entgehen dürfte. Daß dieser Tag in Stuttgart wieder etwas Leuchtendes war, eine der Freuden, die man nicht missen möchte. Daß man vielleicht eine andre, knappere Form des Wertes ersinnen kann, daß sich aber zuerst und vor allem eines ziemt: Dank. So danke ich Richard Strauß, danke Hofmannsthal, danke Reinhardt und allen, die mitwirkten. Und danke dem stuttgarter Theater.

Zum Fall Weingartner /

von Hartwig Neumond

Der Autor ist Weingartners Anwalt

Ein höchstichterliches Urteil ist eine Art Heiligtum. Es verbietet eine Weitererörterung des Streitstoffes; aber nur des Streitstoffes, nicht der Sache. Beides deckt sich nicht. Was sich aus einer Sache, die im Prozeß befangen ist, als Prozeßstoff herauschält, ist nur der kleine, im Verhältnis zu der Gesamtangelegenheit oft verschwindend kleine Teil, den der durch Gesetz und Rechtsauffassung von vornherein beengte Gesichtswinkel des Juristen ausschleibt. Muß soweit im Falle Weingartner der Prozeßstoff als solcher für erledigt gelten, so lebt doch der menschliche, ethische Gehalt von Weingartners Angelegenheit weiter und beschäftigt die Gemüter.

Was für die menschliche Betrachtung an Weingartners Angelegenheit wesentlich bleibt, ist ein psychologisches und ein kulturelles Moment. Da ist ein Großer. Allabendlich jauchzt ihm die Masse zu; eine Häufung sich überbietender Erfolge und Anerkennungen verbürgt ihm seine Bedeutung. Was ist ihm, sollte man denken, sein Gegner andres als der vorübergehende Inhaber eines für ihn, den Künstler, indifferenten Amtes? Was ist ihm eine Kontraktbruchserklärung, die um Jahre zurücklegt und derentwegen den Künstler kein Mensch von künstlerischer Kultur niedriger einschätzen würde? Was sind ihm die Kleinlichen Intrigen untergeordneter Beamter, die nach seiner Ansicht den Streitfall gezeitigt haben? Und doch läßt es ihn nicht zur Ruhe kommen, es peinigt ihn, macht ihn ruhelos und erregt in ihm eine geradezu leidenschaftliche Sucht, Klarheit zu schaffen und sein Recht zu erhalten. Nicht seinetwegen! Wäre es nur das Erbfürster-Motiv, das hier anflingt, so wäre kein Interesse für die Allgemeinheit damit verknüpft. Wer ihn kennt, weiß, wie seiner großzügigen Natur Streitenvollen und Querulieren fernliegt. Nicht für sich fühlt er das Unrecht, sondern als Mitglied einer Gemeinschaft, zu der er sich mit Selbstentäußerung bekennt. Mit all den Vielen, die von der Kunst leben, mit den Kleinen und Kleinsten fühlt er sich eins, an die täglich das Unrecht in gleicher Gestalt herantreten kann, denen aber die Rücksicht auf Brot und Stellung verbietet, sich dagegen mit gleichem Nachdruck zur Wehr zu setzen. Für sie stellt er sich als Prozeßpartei heraus, nimmt er alle die damit verknüpften Fährnisse und Peinlichkeiten auf sich und kämpft unter großen materiellen Opfern mit um so zäherer Energie für sein Recht, je zahlreicher

die Widersacher werden, die um seinen mächtigen Gegner sich scharen. Und damit wird sein Kampf zu einer sozialen Tat: er wird weiterwirken und, wenn es demnächst gilt, für jene Kleinen und Kleinsten schützende Gesetze zu schaffen, wieder fruchtbar sein.

Im Prozeß ist Weingartner unterlegen. Aber bedeutet sein Unterliegen eine Niederlage? Eine Niederlage setzt einen Sieger voraus, und wer ist im Prozeß Weingartner der Sieger? Oder wer wünscht es auch nur, der Sieger zu sein? Als beim Beginn des Prozesses bekannt wurde, daß Weingartner auf Jahre aus Berlin künstlerisch verbannt ist, da regte es sich in allen Kreisen der Bevölkerung. Zahlreiche Kundgebungen wurden laut, daß ein solcher Ausschluß gegen die sittliche Auffassung unsrer Kultur verstoße und unmöglich rechtswirksam sein könne. Drei Gerichte haben das Gegenteil festgestellt. Gewiß ist das Erkenntnis der drei Gerichte der sachliche Ausdruck des bestehenden Rechtszustandes.

Gerade das aber ist das Bedeutsame: Das sittliche Empfinden weiter Volksschreie hat in dem bestehenden Gesetze und in der maßgebenden Rechtsauffassung keinen Widerhall gefunden. Was Tausende aus den gebildeten Kreisen für eine Unmöglichkeit erklärten, darauf antwortet die vom höchsten Gericht nachgeprüfte Rechtsordnung mit einem apodiktischen: „Und doch“. Und in diesem Versagen unsrer Rechtsordnung gegenüber dem sittlichen Verlangen der gebildeten Kreise liegt die kulturelle Bedeutung des Falles Weingartner.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

An der Neuen Wiener Bühne: ‚Anna Walewska‘, Tragödie in fünf Akten von Herbert Gulenberg. Das Erstaunlichste an diesem Drama einer Leidenschaft ist, daß seine Weißglut für den Zuschauer ein optisches Ereignis bleibt; die Wärme spürt er nicht. Tränen vermag ihm die Ballade von des Grafen Walewski sündhafter Liebe zur eigenen Tochter nicht zu entlocken. Nicht einmal Mitleid oder Teilnahme. Nur ein kaltes, bewunderndes Interesse, das sich in den Gemäldegalerien der Gulenbergischen Sprache (trotzdem in der Neubearbeitung des Dramas mehrere Säle gesperrt erscheinen) müde läuft. Des Grafen Walewski Seele zeigt eine Art Raubtierpracht. Ihr Mitteln an den Rastgittern der sogenannten sittlichen Weltordnung ist ein gruseliges und majestätisches Schauspiel. Man bewundert es lebhaft, die Herrscherinstinkte dieses Adelsmenschen, die stark und kühn genug wären, göttliche Gesetzestafeln zu zer-

brechen, an einem zwar ungewöhnlichen, aber immerhin erotischen Problem nutzlos sich verbrauchen zu sehen. Allerdings, es bleibt zweifelhaft, ob des Grafen Liebe zur eigenen Tochter tragische *idée fixe* wurde, weil sie eben im Blut eines leidenschaftlichen Frondeurs gegen himmlisches und menschliches Recht saß — oder ob ein irregulär Verliebter um seiner Leidenschaft willen zum Verächter göttlicher Ordnung wurde. Der zweite (kleinere) Fall scheint der plausiblere. An logischen und psychologischen Hilfen hat der Dichter nicht gespart, um die ungewöhnliche Richtung der gräßlichen Erotik als ein sinngemäß Gewordenes erscheinen zu lassen. Milieu und Tradition, polnische Verzweiflung und Einsamkeit, Ideal-Verarmung und zielberaubte Kräfte, Melancholie und Schnee: all das gab, mit Schnaps als Bindemittel, einen zementierten Gemütszustand, aus dem keine drin einmal vermauerte Leidenschaft mehr herausgebrochen werden konnte. Trotzdem geht die starke, vom heiligen Ernst getragene Dichtung uns nicht nahe. Ich glaube, sie wird in der einstigen Schlußbilanz des Eulenberg'schen Schaffens nur als Raritätswert zu buchen sein, dort, wo die Literaturgeschichte ins Kleingedruckte vertropft. Die Neue Wiener Bühne gab eine Vorstellung von hoher Intensität des guten Willens. Herr Alwin Neuß ist sicherlich ein begabter und kluger Schauspieler. Seine Darstellung des Walewski hatte Nerv und Muskel, aber das eiserne Rückgrat fehlte. Frau Neustädter spielte die tragische und leidenschaftliche Rolle der Anna. Wahrscheinlich wird sie im scharfen, witzigen, modernen Konversationsstück eine angenehme Überraschung sein. Herr Romberg fühlte sich, schien es, nicht behaglich im pathetischen Wams. Er hatte was von einem liebenswürdigen Lustspiel-Ritter. Wenn er sagte: „Wie mild der Weichenduft durch die Nacht hinzieht!“, klang es wie die heitere Anregung zur Verraubung eines reisenden Kaufmanns.

•

Im Deutschen Volkstheater Uraufführung: ‚Gefinnung‘, ein heiteres Quartett von Hans Müller. Vier kleine einaktige Komödien, in denen es immer anders kommt. *Comédies à surprise*. Jede bringt irgend eine nette Überraschung; man spürt sie in allen Gliedern, bevor sie noch da ist. Der Dialog flattert schon so eigentümlich, daß man merkt: von irgendwoher „ziehts“, irgendwo ist was offen. Der empfindlichere Zuschauer weiß bald genug, wo. Er kennt die Überraschung, ehe sie ihm bereitet wird. Eben das jedoch, diese allmähliche Plötzlichkeit, diese sichere Erwartung des Unerwarteten: das macht den Reiz der vier Kleinen, mit Absicht, aber ohne Mühe witzigen, Charme-gefüllten Scherzspiele aus. Die Pointe rumort in ihnen wie das Rädchen

im Ei. Und wenn sie ans Tageslicht kommt, ist es ein froher Augenblick. Der Dialog steht auf der Höhe der heutzutage in den Ländern des Weltpostvereins üblichen Sprit-Technik. Für wiener Verhältnisse ist er geradezu französisch. Auch der Humor und das Nachdentliche Hans Müllers erscheint in diesen geschickt textierten Anekdoten von eminenter Theater-Brauchbarkeit. Er ist klug, anspruchslos, geschmeibig und von jener schambollen Sentimentalität zweiten Grades, die immer nur hinter einer spanischen Wand von Ironie sentimental ist. Das Publikum zeigte sich von dem Funkelzauber der vier glatt geschliffenen Einakter sichtlich geblendet. Herr Kramer war Primgeiger in dem heiteren Quartett. In Komödie Nummer Drei („Das Höchste“) überraschte er durch die tragikomische Haltung, die er einem an physischer und seelischer Kurzsichtigkeit leidenden, töricht-edlen Menschen zu geben wußte. Hier scheint sich der Begabung des Herrn Kramer, wenn einmal seine sieghafte Liebenswürdigkeit ausgelebt haben sollte, ein neues Gebiet zu eröffnen. Vorläufig ist er noch fest im Siegen drin. Fräulein Reinau hat nun, glaube ich, einen Höhepunkt erreicht. Talent-ähnlicher wird sich ihre kühle Gelehrigkeit kaum mehr herrichten lassen. Wie fein, sicher, geschmackvoll, abrett sie die leichtsinnigen Dicta ihrer Rolle brachte — das war vollendete Kunst-Imitation. Den großen schauspielerischen Erfolg des Abends hatte Fräulein Waldow. Der Kern ihres, in seiner Unsüßlichkeit wahrhaft erquickenden Humors ist: ein mürrischer Uebermut. Aus ihrem äußerst lustigen Temperament macht sie durch pfiffige Zusätze von schlechter Laune etwas ganz grotesk Wirkendes. Sie ist eine durchaus natürliche Schauspielerin und dabei doch bis in die Fingerspitzen voll parodistischer Bosheit. Als das weitaus originellste Talent des Deutschen Volkstheaters wird sie naturgemäß nur in seltensten Ausnahmefällen auf die Bühne gelassen.

Das Prinzip / von Arthur Satheim

Der Doktor Friedrich Esch ist einer, dem es Wonne bereitet, auf die Menschen mit Honigworten einzureden. Ihnen klar zu machen, daß man nur zu wollen braucht, und aus einem seelischen Therapies könne sich mit der Zeit ein freigeborener Königssohn entwickeln. Er selbst hat das selige Vertrauen, und seine Frau Gertrud schlürft den heitern Siegesglanz seiner Augen. Und beide hoffen hochbeglückt auf den neuen, den wirklichen Menschen. Thomas Kreger hingegen, Weinhändler außer Dienst, Rentier, Realist, banausisches Ungetüm (ohne Sathyruse), kann die „menschinfreien Menschen“ nicht riechen, braucht Gift und

Gegengift, hält den Enthusiasten und Gärtnerburschen Peter Irle, den der Seelenfänger Friedrich Esch gewonnen hat, nicht ganz mit Unrecht für ein Jammerbild und verträgt es, in seiner Eigenschaft als angeheirateter Onkel, nicht, daß Doktor Esch und Frau Gertrud ihre Kinder Hans und Luz mit Nektartropfen ihrer herzigsten Denkungsart aufgepäppelt haben. Will sagen: getreu dem allein seligmachenden Prinzip, die halbwüchsigen Kinder für vollwertige Menschen halten, die nach eigenem Willen und Gewissen die schwabenden Glücksgefühle einfangen sollen. Und da Hans, der siebzehnjährige Gymnasiast, aus der Stadt mit der frohen Botschaft anlangt, er habe sich nach einem durchtanzten Abend mit einer Köchin verlobt, sind seine Eltern keineswegs erbittert. Vielmehr reisen die beiden Adelsmännchen in das Haus der verdrehten Sozialreformerin Gräfin Uggern, woselbst Lene Auf, ihre voraussichtliche Schwiegertochter, kocht. Lene („Sphigemie“ — träumt von ihr Hans) hat die improvisierte Verlobung nicht so bedeutungsschwer genommen, wird aber doch an sich irre, da Doktor Esch, dem sie tüchtig und herzlich scheint, ihr zuredet, und auch Frau Gertrud nicht abgeneigt ist. Im dritten und letzten Akt erweist es sich, daß der gute Hans inzwischen Interesse an einer hochheißvollen Variété tänzerin gefunden hat und auch Lene nicht will. Sie nimmt lieber Everbusch, den Oberkellner und künftigen Wirt im „Riesen“. Die kleine Luz aber war mit dem schwärmerischen Peter Irle ausgerückt. Doch ihr geschah nichts. Eine feurige, verschwiegene Mondnacht erlebten die jungen Menschen im Walde; dann hat Peter Irle das Jüngferlein in der Waldschenke abgelegt. So behält Doktor Esch, der homo ethic-aestheticus, doch recht. Trotz manchem.

Das Schwierige und Interessante an diesem mit Würde vortragendem Schwank ist, daß Hermann Bahr nicht Farbe bekennet. Im ersten Akt denkt man güteweil an eine realistisch-peffimistische Satire auf Menschenbeglucker und beglückte Menschen. Empfindet das Aufrauschen einer Dissonanz. Im zweiten plätschert und schwacht die Posse. Der dritte schimmert und gleißt wie ein Fuchspelz. Nicht Ellen Key (o Weh!), noch Otto Ernst (o Pein!) fliegen; sondern Hermann Bahr nimmt ein ergreifendes Motiv aus Strindbergs „Östern“ auf und rettet sich in die Gefilde der Literatur hinüber.

Trotzdem ist es ein Schwank. Ein literarischer Schwank mit echten und gequält klingenden Witz. Ein Schwank, in dem der große Schauspieler Hermann Bahr mit wenig Bonhommie den gradlinigen Herrschaften auf der Bühne und im Zuschauerraum allerlei Sonderbares vermag. Dieses Stück hätte Carl Hagemann selbst inszenieren müssen. An sich ist es sympathisch, daß

er einem jungen Angestellten seines Theaters Gelegenheit gegeben hat, sich als Regisseur zu versuchen. Leider mißlang das Experiment. Nicht die hin und herschlenkernde, jeden Augenblick zusammenknickende Spielleitung des Herrn Lothar Schreier, wohl aber die Routine einzelner Darsteller hielt dem Figurennummernschanz einigermaßen zusammen. Elisabeth Schneider zergliederte und lächelte die Frau Gertrud, ohne sie zu verwässern. Wohl als Doktor Esch sprach Honigworte sanfter Ueberredung und wirkte sonor und sammetweich. Die anderen hielten sich tapfer und zum meist talentiert. Es fehlte aber das geistige Band. Der Dompteur fehlte.

Rundschau

Volk's-, Versuchs- und
Kompromiß-Theater

Der Deutschrusse Adolf Fedorow hat das Problem 'Frauenfreiheit' vielleicht erlebt, wahrscheinlich erlesen, sicher aber zu einem Fünfkatter zusammengehauen. Sein Privatdozent Walter Volk muß solange theoretisch und praktisch, rechts, links und rundherum dazu Stellung nehmen, bis er, wirr in Kopf und Herz, keinen andern Ausweg als den aus einem hochliegenden Fenster weiß. Vorher hat ihm ein Schuster viel zu schaffen gemacht, der in ihm rumort und ihn daran hindert, seine Ideen Ereignis werden zu lassen. Dieser Schuster käme darüber ja allenfalls hinweg, daß die eigene Frau der Kunst wegen in die Freiheit gegangen ist; daß sie aber auch eines Künstlers wegen ihn verlassen hat, das ist ihm zuviel. Leider nur ist es in uns nicht nur dem Schuster, sondern auch dem bessern Menschen zuviel. Fedorow schlägt mit Dreschflegeln drauf los und bringt doch kein neues Korn zu Tage. Er scheint zu fragen: Wer ist frei? Und zu antworten: Nur der sich nie band. Er variiert sein Thema durch Nebenhandlungen aus Bohème-Reisen. Er paßt zum

tausendsten Male Kunst und Leben Idee und Wirklichkeit gegen einander. Er zeigt nicht die Zusammenhänge der Gegensätze und nicht die Gegensätze der Zusammenhänge. Er macht Psychologie mit Säbel und Tranchiermesser. Seine Personen haben die Seelenzerrung. Ihre kleinen Erlebnisse werden solange im Prokrustesbett der Probleme gestreckt, bis sie all-gemeingültig geworden sind. Ihre Schmerzen werden auf einer Winde solange aus ihnen herausgedreht, bis sie zerreißen. Aber Fedorow ist unentschieden. Seine Folterkammer soll zugleich eine Krankenstube sein. Wenn er eben ein Marterwerkzeug geschwungen hat, will er im nächsten Augenblick streicheln und gart sein. Wenn er eben mit Zangen gezwackt hat, will er gleich darauf fühlen und verbinden. Fedorow ist ein Kinosdichter mit seelischen Hemmungen. Aber an den Stellen, wo das Seelische schon von andern besorgt ist, entfesselt er sich. Wo bei der Frau Lebens- und Kunstegoismus sich kreuzen und von fern Webekinds 'Kammersänger' aufdämmert, wo Ibsen und Nietzsche sich um die Vaterschaft streiten könnten — da blüht die Sprache sudermannisch,

da wird die Psychologie zum Plakat und das Geschehen zum Effekt. Jetzt ist der Titel nicht mehr 'Walter Volk' sondern in grellen Farben: Unseliges Ende eines gehörnten Freigeists!

Eine Versuchsbühne hätte sich wahrhaftig literarisch würdigere einführen können. Theatralisch war mit Geschick und Sorgfalt gearbeitet. Im Deutlichen, im Handgreiflichen: im Zusammenspiel und im Szenischen ist die Regie des Neuen Volkstheaters glücklich. Und ihr stehen für diese zupackende Kunst auch sichere Schauspieler zur Verfügung. An den anspruchsvoll hohlen Ton des Herrn Rudolf Werner werde ich mich allerdings ebenso wenig gewöhnen können wie an die Grimassen Robert Müllers. Interessant war, daß Herr Müller als zynischer Alkoholiker in 'Walter Volk' noch am erträglichsten blieb. Hinter dem durch hundert schauspielerische Ausdruckszeichen längst geprägten Bild des Alkoholikers konnte sich die menschlich-individuelle Charakteristik, die sich schärfer kontrollieren läßt, verbergen. Else Wasa vom Schillertheater gab Agnes Volk, die Frau. Es ist möglich, daß sie früher eine Natur gewesen ist. Heute ist ihre Kunst Routine, die auf die Nerven gehen kann. Wie vornehm erscheint dagegen Herr Bischof. Er hat wenig Nuancen, ist meistens stumpf und grau, wirkt aber menschlich überzeugend. Der kostbarste Besitz des Neuen Volkstheaters bleibt Annalise Wagner. Sie kann am gleichen Abend als Hartlebens Lore, ohne gerade die Rolle selbst zu spielen, durch Witz, Behendigkeit und altkluges Kluntern entzünden, und danach in Webefinds 'Kammersänger' der jungen schwärmerischen Miß eine scheue und fast schamhafte Verhaltenheit geben. In Adolf Pauls 'Doppelgängerkomödie' macht sie eine unmerkbar alberne Rolle fast möglich, indem sie sie unmerkbar zwischen Ernst und Ironie wechseln läßt. Es ist eine Qual, neben ihr die forcierte Theaterschule einer

Margarete Wiechmann oder die heulende Theatralik einer Elisabeth Such ertragen zu müssen.

Das Repertoire des Neuen Volkstheaters wird in der Hauptsache immer noch auf Stücke angewiesen sein, in denen die Kunst tendenziös verdicke, die Tendenz künstlerisch gemildert ist. Da diese Bühne aber ihr Publikum schon soweit auf den Weg zur echten Kunst gebracht hat, daß sie ihm (in wahrhaftig mäßigen Aufführungen) fanatisch reale Phantasien wie Webefinds 'Kammersänger' und ein grausam humoristisches Gaunermilieu wie Gogols 'Spieler' mit starker Wirkung vorsetzen kann, ist es doppelt unentschuldigbar, es mit einem tendenziös läppischen Märchenkitsch wie Adolf Pauls 'Doppelgängerkomödie' zurückzureißen. Wie können die Leiter der Neuen Freien Volksbühne so ihr eigenes Werk zerstören und diesen stillen Mischmasch aus papiernen Phrasen, kindischen Witz, blödem Märchenult und trivialem Wirklichkeitsernst aufzuführen, den ein naives Publikum nur wegen seiner billigen demokratischen Tendenz beklatschen muß!

Auch Meinhard und Vernauer wüten gegen sich selbst. Das Theater in der Königgräberstraße ist nach Begabung seines Regisseurs und seiner Schauspieler ein Lustspieltheater: Hebbels, Herodes und Mariamne zerstört das Bild. Man spielt die Tragödie, wie im Berliner Theater, zwischen prunklosen Pfeilern und Vorhängen und raubt ihr damit die Atmosphäre, die den psychologischen Konflikt erst erklärt. Nur in einer Welt des Fiebers und der Ueberspannungen, in der die Macht Krampf und die Ruhe Untergang ist, in der Hohepriester die Wollust der Rache und des Opfers predigen, in der Haß und Mißtrauen um sich frißt, in der die Revolution der Menge und die Laune eines Großen jeden Tag zum Geschenk machen, ist die Tat des Herodes möglich. Wenn man diese Welt streicht,

wenn man Volk und Zeit tilgt, wird Herodes abstrakt underklügelt, wie man Mariamne die ganze Vergangenheit ihres Stammes und damit ein Motiv ihrer Handlung nimmt. Wir können von ihr nur erschüttert werden, wenn wir sie als die Letzte einer alten Zeit empfinden, die durch ihre Tat zur ersten einer neuen wird. Die Suggestion einer Welt- und Menschentragedie zugleich zu schaffen, waren die Schauspieler erst recht nicht imstande. Herr Hartau bleibt als Chargenspieler ersten Ranges, als Tragöde dritten Ranges. Sein hemmungsloses Temperament flakert über alle Dialogpartien hinweg und konzentriert sich höchstens bei längern Perioden. Aber auch hier ist alles Oberfläche und Strohfeuer. Nichts ist verankert. Dieser Herodes ist flach und leer und durch die plumpe Einförmigkeit seiner Gebärden von vornherein auf ein zu tiefes Niveau gestellt. Auch Irene Triesch ist keine Mariamne. Sie steigert sich mühsam zur Makkabäerin hinauf, ist schauspielerisch oft vollendet, aber die innere Sittlichkeit, die hebbelsche Strenge, die Selbstverständlichkeit fehlt. Von den andern Herrschaften ist überhaupt nicht zu reden. Wenn nur ein Einziger hätte sprechen können! An Herodes und Mariamne soll sich nur ein Theater heranwagen, das für den Herodes Wegener, für die Mariamne die Vossen oder die Dietrich hat. Ueberhaupt scheinen Meinhard und Vernauer in der Königgräberstraße abzuirren. Sie glauben mit Recht, das Engagement der Triesch verpflichte. Aber doch nicht, wie sie ankündigen, zu dem Kompromiß, Ibsen nachzuspielen, für den die Triesch sich schon im Lessingtheater als wenig geeignet gezeigt hat. Sollte sich für die Triesch nicht auch ein Lustspiel finden lassen? Eine deutsche oder eine feinere französische Komödie? Vernauer zeige sich von der alten und die Triesch von einer neuen Seite, und sofort hat sein Theater Be-

rechtigung. Herodes und Mariamne kann überall besser gespielt werden: eine wirkliche Lustspielbühne aber gibt es, da auch das Komödienhaus versagt hat, in Berlin nicht. Herbert Jhering

Der Rezitator Rahßler

Rezitationskunst, soviel schamhafter und reservierter als Schauspielkunst, müßte die Seelenscheu Rahßlers eigentlich am ehesten heben. Trotzdem — war es die Unsicherheit des ersten Abends, ist es, daß vielleicht doch die Maske der Schauspielkunst Schutzwehr ist, hinter der er leichter sich zu geben vermag: der Abend schenkte nicht den Eindruck, auf den man gewartet. Das bunt und stilllos zusammengewürfelte Programm trieb in der Häufung von Heldenballaden Rahßler zu einem gewaltsamen Pathos, das seiner Herrheit im Tiefsten entgegen ist, und so nur mit äußern Mitteln äußerlich gestaltet werden konnte. Der Monolog des Orest wirkte trotz aller künstlerischen Seeleningabe peinlich und quälend, wie alle dramatischen Bruchstücke am Vortragstisch. Dies Mißverständnis dramatischer und rezitatorischer Bedingungen, diese Verquickung getrennter Kunstgattungen sollte endlich aufhören. Rahßlers 'Komödiantenlied' und 'Drei Reden' sind höchstens als Tendenzdichtung zu werten; sie hätten durch Wertvolleres (das auch Rahßler schon geschrieben hat) ersetzt werden sollen. Zu reinem Genuß führte die Edward-Ballade. Hier riß der gewaltige Stoff Rahßler über alle Scheu hinweg; und das Emporwachsen erstickter Qual zu elementarem Ausbruch werden nicht viele so erschütternd treffen wie er. Wunder schön bewegt in Rhythmus und Gedanken waren die freudigeren Gedichte (Walter von der Vogelweide, Goethes 'Wiederfinden'). Sie überraschten durch einen tiefmenschlichen stillen Humor; eine Anlage, die von guter Regie gefördert, dem Schauspieler Rahß-

ler ein ganz neues Rollengebiet erschließen könnte. Morgensterns kräftige ‚Herbstschlacht‘ weckte den Wunsch, Dehmel von Kappler zu hören. Ein zweiter Abend mit Dehmel und Hebbel auf dem Programm, vielleicht auch etwas Keller: dann wird Kappler geben, was er diesmal noch schuldig geblieben ist.

Lisa Honroth-Loewe

G e m ü t s m e n s c h e n

Dies war ein wenig versöhnend an dem Schwank von Erik Friedmann-Frederich: das Bestreben, den Verstand nicht allzusehr zu brüskieren. Die Logik sollte nicht, wie sonst in derartigen Stücken, unter dem Wiß leiden — was übrigens um so leichter fiel, da von diesem wenig vorhanden war. Charakteransätze. Bei Leibe nicht ernst zu nehmen, aber immerhin Ansätze. Die werden mit salzlosem Schwankwasser übergossen und zu einzelnen ganz drolligen Situationen verbadet. Ein Mann, der nach einander drei Frauen heiratet: die eine ist ihm zu langweilig, die zweite hört ihm zu viel, die dritte, mit der er sich endlich glücklich glaubt, betrügt ihn. Manches dreist in der Sicherheit einer uralten Wirkung, manches sehr dumm. Im Aufbau der Handlung und der Verknüpfung der Personen spielt der Autor den literarischen. Jedenfalls hat er sich mit der guten Literatur anderer Leute beschäftigt. Das Ensemble des Residenztheaters ist recht nett auf so etwas eingespielt.

Alfred Lemm

Montur- und Filmzauber

Notbars Komödienhaus will ein Gesellschaftstheater sein, also braucht es auch Stücke, in die man junge Mädchen mitnehmen kann. Und da junge Mädchen im Theater stets ahnungslose Unschuldseengel sind, auch wenn sie zu Hause Billy längst ohne Wörterbuch lesen, so sind diese Stücke entweder ‚feine‘ Salonlustspiele von Blumenthal oder ‚flotte‘ Offiziers-

schwänke von Schönthan, Kadelburg oder Stowronnet. Die Generalstede ist von Stowronnet. Wieder einmal marschieren die alten, wirkungssicheren Typen auf: Der joviale Oberst, die strenge Kommandeuse, die furchtbar netten Leutnants, der dämliche Offiziersdiener — es ist alles noch so wie anno Moser, auch die Pointen und Wiße der Konversation, und die Szenen klappen so unfehlbar auf einander wie gutgeübte Gewehrgriffe. Der Versuch eines originelleren Zuges fehlt freilich nicht. Vorsichtig lugt, in sorgfältig gesäuberter Gestalt, das Exfiltrations-Motiv um diese Generalstede. Die Regimentsdamen streifen, weil die Disziplin bis in ihre Toilettenangelegenheiten vordringen will. Doch der konjugale Widerstand beschränkt sich auf das Speisezimmer: Ehe die großen Güte nicht bewilligt sind, wird nicht gekocht. Weil es eben ein Stück für junge Mädchen ist.

Ungleich weniger ausgetretene Wege als Stowronnet versuchen Bernauer und Schanger in ihrer Posse ‚Filmzauber‘ zu gehen. Leider mit wenig Geschick. Erfreulich ist einzig der Einfall, die abenteuerliche, wirklich-unwirkliche Welt des Kinobetriebes auf die Bretter zu bringen. Ein Einfall, der unausgenützt bleibt. Mancherlei Möglichkeiten bieten sich an: die drollige Verquickung von tollster Phantastik mit blutvollster Lebenssechtheit; die noch drolligere Wadtschschwärmerei für den Helben, der abwesend ist und bei keinem Bühnenausgang erwartet werden kann; und andres mehr. Nichts von alledem wird erfasst und gestaltet. Schon im zweiten Akt verfidert das Ganze in der Niederung der albernsten Lokalposse mit Längen, Verkleidungen, Ohrfeigen, Liebesduetten und schalen Sexualwitzen. Zu Beginn gibt es ein paar nette Bilder und Worte. Man lacht und amüsiert sich — so gut es geht. Dann aber geht man — so gut amüsiert man sich. Ernst Goth

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Hans Kysler: Charlotte Stieglitz. Dreiaktiges Drama.

Eduard Stucken: Das Wundermädchen von Wildispuh, Drama. Merlins Geburt, Gralsdrama.

Annahmen

St. Georges de Bouheliier: Fastnacht der Kinder, Dreiaktiges Schspl. Wien, Josefstadt Theater. (Comœdia.)

J. Jacobsthal: Des Lebens Würfelspiel, Drama. Meissen, Stadtth.

Leo Rastner: Der Hotelregisseur, Dreiaktiger Schwanf. Frankfurt a. O., Stadtth.

Walter Luz: Andreas Hofer, Volksst. Stuttgart, Hofth.

Fritz Müller von der Oder: Don Josef, Oper, Text von Charles Garrh. Magdeburg, Stadtth.

Gustab Streicher: Traumland, Dreiaktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

19. 10. Hermann Bahr: Das Prinzip, Dreiaktiges Schspl. Köln, Schsplhs.; Darmstadt, Hofth.; Hamburg, Deutsches Schsplhs.; Wiesbaden, Hofth.

Hans Müller: Gefinnung, Vier Einakter. Wien, Deutsches Volkstheater.

L. Rohmann: Kleiner Krieg, Ein heiteres Spiel aus schwerer Zeit in vier Akten. Weimar, Hofth.

21. 10. Hans Haß: Das grüne Haus, Groteske. Wien, Residenzbühne.

Hans von Wenzel: Buchhändler Palm, Dreiaktiges Schspl. Potsdam, Königliches Schsplhs.

22. 10. Herbert Eulenberg: Belinde, Ein Liebesstück. Dresden, Hofth.; Leipzig, Altes Stadtth.; München, Residenzth.

25. 10. Richard Strauß: Ariadne auf Naxos, Oper, Text von Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart, Hofth.

26. 10. Richard Stowronnek: Die Generalsede, Dreiaktiges Istsp. Berlin, Komödienhs.

1) von übersetzten Werken
Henry Février: Mouna Vanna, Oper. Schwerin, Hofth.

Henri Ristenmaekers: Oberst Felt, Dreiaktiges Schspl. Mainz, Stadtth.

Edmond Rostand: Die Prinzessin im Morgenland, Drama, Deutsch von Friedrich von Oppeln Bronikowski. Stuttgart, Hofth.

3) in fremden Sprachen

Louis Bonière: Aglars, Zweiaktiges Schspl. Paris, Comédie Royale.

Aristide Bruant und Arthur Bernède: Coeur de Française, Schspl. Paris, Ambigu.

Marcel Gerbidon: Une affaire d'or, Dreiaktige Komödie. Paris, Théâtre Antoine.

N. Seppilli: Kohlmeise, Oper, Text von Alberto Colantuoni. Mailand, Teatro Lyrico.

Besondere Aufführungen

Im Theater an der Wien wurde der „Karneval von Rom“, die alte Operette von Johann Strauß, mit einem neuen Libretto von Ferdinand Stollberg gegeben.

Jubiläen

Die fünf Frankfurter: 300, Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Die Weber: 450, Berlin, Lessingth.
Liebesbarometer: 25, Berlin, Trianonth.

Theater des Auslands

Gabrielle Réjane hat Roetzlers 'Fünf Frankfurter' für ihr pariser Theater erworben. Die Uebersetzung stammt von Eugène-Poe und Julius Elias.

Neue Bücher

Die wiener Germanisten Fritz Lemmermayer und Dietrich von Kralik haben einen großen Fundus ungedruckter Splitter, Fragmente, Gedichte und namentlich Briefe Friedrich Hebbels entdeckt und geben diese im Verlag von Schuster Loeffler, Berlin, unter dem Titel 'Neue Hebbel-Dokumente' heraus.

Otto Erich Hartleben: Briefe an seine Freunde. Herausgegeben und eingeleitet von Franz Ferdinand Heitmüller. Mit elf Abbildungen und fünf Facsimilen. Berlin, S. Fischer. 334 S. M. 4.—.

E. L. A. Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben von Georg Ellinger. Berlin, Bong & Co. Fünf Bände. Je M. 2.—.

Franz Jung: Das Trottelbuch. Leipzig, Theodor Weitzmann. 122 S.

Fritz Mauthner: Der letzte Tod des Gautama Buddha. München, Georg Müller. 171 S.

Adolf von Sonnenthals Briefwechsel. Nach den Originalen herausgegeben von Hermine von Sonnenthal. Mit zwei Bildnissen in Gravüre, vierundzwanzig Ein-schaltbildern und einem Brief-facimile. Stuttgart, Deutsche Ver-lagsanstalt. Zwei Bände. 356 und 259 S. M. 10.—.

Fritz Wittels: Alles um Liebe, Eine Urweltbildung. Berlin, Egon Fleischel & Co. 311 S. M. 3.50.

Dramen

M. C. André: Ein Gartenhaus, Alltagskomödie in vier Akten. München, R. Douglas. 132 S.

Otto Hinnerk: Ehrsam und Ge-nossen, Dreiaktige Komödie. Heidel-berg, Saturn-Verlag 68 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Das Fräulein von Scuderi. Deutsche Bühne IV 15

Das Tagebuch einer Schauspielerin. Gegenwart XLI 42.

W. von Blumenthal: Scllerau. Bühne und Welt XV 2.

Otto Braun: Richard Wagner und der Tod. Merker III 19.

Artur Brausewetter: Die Tra-gödie von Christus. Lit. Echo XV 2.

Max Epstein: Theaterabend. Zukunft XXI 3.

Hermann Rohlmey: Der Theater-graf. Der neue Weg XLI 42.

Karl Konrad: Tierstücke. Deut-sche Bühne IV 15.

Bruno Mah: Probleme des Kinematographenrechts. Tag 249.

Max Mendheim: Shakespeares 'Cymbelin' auf der deutschen Bühne. Bühne und Welt XV 2.

Sar Beladan: Die Don-Juan-Sage. Merker III 19.

Ernst Edgar Reimerdes: Clara Stich. Der neue Weg XLI 42.

Wilhelm von Scholz: Ueber Regiekunst. Merker III 19.

Fritz Schottthoefer: Courteline. Lit. Echo XV 2.

Richard Specht: Das Mirakel. Merker III 19.

Hans von Wenzel: Wieviel Akte soll ein Theaterwerk haben? Bühne und Welt XV 2.

Prozesse

Die Präsidialkammer des Land-gerichts Erfurt hat, unter dem Vorsitz des Landgerichtspräsi-den-ten, als Berufungsinstanz einen Schauspieler, der auf Grund ärzt-licher Bescheinigung eine Reise unternommen hatte, abermals ver-urteilt — mit folgender Begrün-dung:

„Die Berufung ist nicht begrün-det. Bei der Würdigung der Um-stände, ob eine verwirkte Ver-tragsstrafe unverhältnismäßig hoch ist (§ 343 BGB), ist grundsätzlich das Interesse des Gläubigers maß-gebend, dann die Höhe des mög-

lichen und wirklichen Schadens, die wirtschaftliche Lage beider Teile, auch der Grad des Verschuldens (RG. E. 64, 291). An sich ist einleuchtend, daß bei einem Theaterbetrieb im Interesse der Aufrechterhaltung der Ordnung strenge Strafen am Platze sind. Denn es ist allgemein bekannt, daß sowohl die höheren wie auch die niederen Theaterangestellten infolge ihrer Veranlagung sich über eine streng geregelte Tätigkeit hinwegzusetzen geneigt sind."

Das Rechtsschutzbureau der Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger wird zu dieser Schmähung eines ganzen Standes Stellung nehmen.

Vereine

Der Schutzverband Deutscher Vortragskünstler (Sitz Berlin), dessen Gründung am zweiten Oktober stattfand, stellt sich die Aufgabe, seine Mitglieder vor Ausbeutung durch Wohltätigkeits- und Vereins-Veranstaltungen zu schützen, die in Wirklichkeit nur geschäftliche Unternehmungen sind. Gerade von diesen Kreisen sind die Vortragskünstler — seien es nun Rezitatoren, Sänger, Klavier- oder Geigenvirtuosen — vielfach ausgenutzt worden. Besonders jüngere, mit den Verhältnissen noch nicht vertraute Künstler haben sich durch allerlei Versprechungen, wie zum Beispiel: die Presse werde über das Auftreten berichten und dergleichen, bewegen lassen, ihre Kunst unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. Diesem Uebelstand will der Schutzverband Deutscher Vortragskünstler entgegenwirken, indem er seine Mitglieder verpflichtet, grundsätzlich nur gegen Honorar aufzutreten, und indem er sie vor derartigen angeblichen Vereinen und falschen Wohltätigkeitsveranstaltungen warnt. Ein weiterer Zweck ist die gegenseitige Unterstützung der Mitglieder in Krankheitsfällen, ferner die Schaffung einer Darlehns- und einer Sterbekasse, sowie der unentgelt-

liche Nachweis für künstlerische Betätigung und die Herausgabe eines Adressenverzeichnisses. Die Geschäftsstelle befindet sich vorberhand bei O. E. v. Büffow, Berlin W. 35, Kurfürstenstraße 142 I.

Preisausschreiben

Das von dem Bühnenverlag Ahn & Simrod in Berlin erlassene Preisaussschreiben für einen Operntext hat einen Einlauf von dreihundert Manuskripten ergeben. Die Preisrichter, Ernst von Schuch und Leopold Schmidt sowie ein Vertreter des Bühnenverlags, haben den Preis von 5000 Mark dem unter dem Kennwort 'Per Aspera' eingelangten Manuskript 'Die Schmiede von Kent' einstimmig zuerkannt. Verfasser dieser Operndichtung ist Dr. Ralph Benatzky in München.

Theaterbau

Die Stadtverordnetenversammlung von Nordhausen nahm eine Magistratsvorlage an, nach welcher ein großes Stadttheater erbaut werden soll. Das bisherige Stadttheater wird Bühne, daran angebaut wird ein 560 Personen fassender Zuschauerraum. Die Stadtverordneten bewilligten dazu 200,000 Mark.

Personalia

Emil Claar, bisher Intendant des Frankfurter Städtischen Schauspielspiels ist siebenzig Jahre alt geworden.

In Prag hat der Direktions-Stellvertreter des Deutschen Landestheaters Karl Hafenschmidt sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum in dieser Stellung gefeiert.

Gastspiele

Der Bariton Battistini wird im berliner Königlichen Opernhause an fünf Abenden des Dezember gastieren.

Hermann Jablovker wurde von der neuen pariser Oper Champs Elysée verpflichtet, als Gast der Eröffnungsvorstellung im April 1913 mitzuwirken.

Engagements

Andernach - Bingen (Vereinigte Th.): Bruno und Clara Pfizner.

Barmen (Stadtth.): Marquis N. Francois vom Hofth. Detmold.

Berlin (Kleines Th.): Paula Lebermann.

— (Triontheater): Berthold Lehnborff.

Guben (Stadtth.): Editha und Erna von Baldheim.

Leipzig (Neues Stadtth.): Elly Glabitsch vom Stadtth. Elberfeld 1918-1918.

Meiningen (Hofth.): Claire Reichenau.

Milwaukee (Pabstth.): Hans Marlow vom Centralth. Dresden.

Nürnberg (Stadttheater): Lore Scholz vom Neuen Stadttheater Gießen 1913-1915.

Stuttgart (Hofth.): Mumi Ephra 1912-1913.

Todesfälle

Anton Hartmann. Geboren am 30. Oktober 1864 in Varel. Direktor des Leipziger Schauspielhauses.

Notizen

Der Katalog der Bibliothek Max Burdharbs, die zu Gunsten des Oesterreichischen Bühnenvereins durch die Buchhandlung Hugo Heller & Co. in Wien, Bauernmarkt 3, zur Versteigerung gelangt, ist soeben ausgegeben worden. Den acht Bogen starken Katalog, den ein Portrait Burdharbs schmückt, leitet Hermann Vahr ein. Die Vielseitigkeit der Bibliothek bezeugt das Materienregister, das weit über hundert Abteilungen umfaßt.

Hinweise auf die in diesem Jahre erschienene dramaturgische Kleist-Literatur erbittet: Doktor Lothar Schreier, Dramaturg des Deutschen Schauspielhauses, Hamburg.

Ein neuer Theatererlaß des Polizeipräsidenten von Jagow ist den berliner Bühnenleitern zuge-

stellt worden. Er lautet: „Es ist mehrfach die Beobachtung gemacht worden, daß in den hiesigen Theatern und Birkussen die Vorstellungen nicht immer zu der Zeit beendet waren, die die Direktion als Schluß auf den Theaterzetteln an den Anschlagssäulen angekündigt hatte; auch kommen Unstimmigkeiten zwischen den Theaterzetteln und Anschlagssäulen vor. Derartige Ungenauigkeiten sind, sofern es sich nicht etwa um ganz geringfügige Zeitunterschiede handelt, geeignet, das Publikum irrezuführen, den Ueberwachungsdienst am Schluß der Vorstellung zu erschweren und insbesondere Verkehrsstörungen hervorzurufen. Ich ersuche deshalb, Vorkehrungen zu treffen, daß sie vermieden werden.“

Nachrichten

Unter der Leitung von Leopold Sackse, der seit vier Jahren das Stadttheater in Münster i. W. leitet, wird im Sommer 1913 eine Oper im Schiller-Theater O. eröffnet werden. Das neue Unternehmen will künstlerisch hochstehende Opernaufführungen zu mäßigen Eintrittspreisen bringen. Mit Zusammenstellung des Personals ist Kommissionsrat Brahl beauftragt worden. Direktor Sackse wird alle Werke persönlich inszenieren.

Die breslauer Theaterdeputation beschloß, dem Magistrat zu empfehlen, mit dem gegenwärtigen Pächter des Stadttheaters, Doktor Loewe, den bekanntlich kürzlich die Stadtverordneten gezwungen hatten, 1913 die Pachtung niederzulegen, einen neuen Vertrag zu schließen. Dieser soll die Grundbedingung enthalten, daß Doktor Loewe unter Beibehaltung seiner drei Privattheater das Stadttheater nur als Opernbühne weiterführt, und daß der bisherige Stadtschuß zum Stadttheater um erheblich mehr als das Doppelte erhöht wird.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Börsencourier. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

I. Friß Friedmann - Frederich: Gemütsmenschen, Schwank in drei Akten. Residenztheater.

1. Der Verfasser hat sicherlich nicht das herausgeholt, was sich aus dem Gegenstand machen ließe, aber es ist ihm manch netter Witz, manche komische Situation gelungen.

2. Daß das Stück bereits volle drei Viertelstunden früher als vorhergeendete, war wohl das Beste.

3. Ein deutscher Schwank, der etwas über dem Durchschnitt steht.

4. Es gibt in den drei Akten eine Reihe draufgängerisch lustiger Szenen, eine mit nervöser Hast durchgeheßte Possenidee, allerlei derbe Kostümspäße und manchen glücklichen Einfall.

5. Eine recht amüsante Komödie.

II. Adolf Fedorow: Walter Volk, Drama in fünf Akten. Berlin, Versuchsbühne (des Neuen Volkstheaters).

1. Der Hauptvorgang ist von Szenen des akademischen und künstlerischen Lebens umrahmt, in die der Autor ein wenig Geist, ein wenig Laune und viel Gemüt hineingesteckt hat.

2. Dem Drama fehlt noch recht viel, um die Ansprüche zu erfüllen, die man an ein gutes Bühnenwerk stellen darf.

3. Das Verdienst des Stückes ist: daß es weites Denken glaubhaft macht. Und überraschend farbig, reich an Feinheiten ist die Ausgestaltung im einzelnen.

4. Es ist nicht recht zu verstehen, weshalb die Versuchsbühne gerade diese Visitenkarte abgab.

5. Bis zum Schluß wird man das peinliche Gefühl nicht los: in dieser Tragödie könnte alles auch ganz anders kommen.

III. Rudolf Vernauer und Rudolph Schanzer: Filmzauber, Große Posse in vier Akten. Berliner Theater.

1. Der Titel weckt Vorstellungen von einem Versuch, Möglichkeiten des weltbeherrschenden Kinos für die sozusagen weltbedeutenden Bretter zu nutzen. Und zum Teil kommt man auch auf seine Kosten.

2. Manche hübsche Szene, manch guter Witz und manch nettes Liedchen.

3. Auf Wiedersehen Oktober 1913.

4. Der ganze Filmzauber ist schließlich dazu da, daß möglichst viel gesungen und noch mehr getanzt wird.

5. Möge den Lieblingen des Berliner Theaterpublikums auch noch im wunderschönen Monat Mai die alte Geschichte ewig neu sein.

IV. Richard Skowronnek: Die Generalsede, Lustspiel in drei Akten. Komödienhaus.

1. Aus einem guten Einfall hat Skowronnek einen sehr muntern ersten Akt herausgeschlagen. Was folgt, ist etwas mühsam aus den Motiven herausgepreßt.

2. Das Ganze ist mit derber Situationstechnik, bewährten Späßen und einigen lustigen Einfällen zubereitet.

3. Ein Krieg mit erprobten Witz und oft trainierten Dialogen.

4. Skowronnek hat sich in behaglicher Laune über den ihm so gut vertrauten Stoff hergemacht.

5. Wir schwelgten in Ueberraschungen, bebten vor Erregung, was der nächste Akt bringen werde, auch freuten wir uns wie die Kinder, daß alle Pointen wirkten.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

**Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Sentrach, G. m. b. H., Berlin S 14.**

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

7. November 1912

Nummer 45

Strindbergs Dramaturgie / von Herbert Ihering

Der Eroberungswille bindet diese durch Zeit, Charakter und Anschauung getrennten Aufsätze (die unter dem Titel 'Dramaturgie' bei Georg Müller erschienen sind). Ein fanatischer Geist mißachtet die Erkenntnisse anderer, nicht weil sie falsch, sondern weil sie schon da sind. Er stellt sich noch einmal an den Anfang und geht den Weg von vorne. Es ist, als ob niemals über Drama und Theater nachgedacht und geschrieben wäre. Das Selbstverständliche ist nicht selbstverständlich. Und das Triviale gewinnt Bedeutung. Strindbergs Kämpferbeseffenheit türmt Hindernisse auf, damit die Arbeit schwieriger, die Schlacht wüthender wird. Er raßt mit geschwungenem Schwert in offene Bezirke und schlägt je heftiger um sich, desto weniger Widerstand er findet.

Wir werden Zuschauer, wie ein riesiges Temperament sich am Geringsten vergeudet, wie ein verschlossener Geist sich weit aufreißt. Die Dramaturgie gilt nichts durch sich selbst. Wir lesen sie, weil wir das Innere eines chaotischen Menschen in seine Teile zerlegt finden. Ein Aesthetiker stellt Thesen auf und verrennt sich in umständliche Beweise. Ein Dramaturg gibt Rathschläge für Schauspieler und Regisseure. Ein Historiker begrenzt die Personen nach ihrer geschichtlichen Wahrheit. Ein Psychologe zerlegt sie nach ihrer seelischen Wahrscheinlichkeit. Ein Sprachforscher nörgelt an Urtext und Uebersetzung. Ein Genießer berauscht sich an Rhythmus und Klang. Bald spricht ein kühles Gehirn, bald ein erhitztes Temperament. Bald redet ein Einsamer zu sich, bald ein Erzieher zur Masse. Derselbe Mann steht auf der Kanzel, im Hörsaal, auf der Bühne, sitzt im Parkett, am

Schreibtiſch, im Seminar. Er hat die Geſten eines doktrinären Eiferers, eines verſchloſſenen Gelehrten, eines wirkenden Praktikers und eines abgekehrten Miſanthropen.

Das menſchliche Erlebnis ſchloß dieſe Weſenäußerungen in Strindbergs Dramen zu einer höhern Einheit zuſammen. Im Eſſay treten ſie wieder aus einander, weil das Erlebnis der Kunſt in Strindberg nicht dieſe bindende Kraft beſaß. Er iſt unſicher vor äſthetiſchen Problemen. Feſt bleibt nur der Wille, in dieſe Welt einzudringen. Wenn er als Theoretiker ſich, als Praktiker andre an Drama und Theater heranzieht, ſo iſt es doch er vor allen, der ſich den Eintritt erzwingen will! Und wenn er ſcheinbar nur deſwegen in ſeinen Shakeſpeare-Studien nicht vor dem Kleinlichſten zurüſchreckt, weil er das breite Schweden kritiſch mit Shakeſpeare bekannt machen will, ſo iſt es doch nur ſein rückſichtsloſer Egoismus, der befriedigt werden ſoll: Strindberg beſitzt Shakeſpeare nicht eher, als biß er ſich in die vernachläſſigten Winkel ſeiner Seele, aber auch ſeiner künſtleriſchen Technik eingegliedert hat. Mißtrauen treibt ihn in abgelegene Schächte. Er ſieht ſich von den Perſonen des Dramas verfolgt und glaubt, ſich ihrer erwehren zu müſſen. Er fürchtet, er könnte auf den Schwindel ihrer Ehrlichkeit hereinfallen. Er hat Angst, von den Weibern überrumpelt zu werden. Er ſieht ſich von Deſdemona überwunden und ſchwach. Er rettet ſich vor ihr, indem er ihre Reinheit bezweifelt. Die Geſtalten Shakeſpeares überwachen ihn. Er flieht ſie und ſchlägt ſich mit ihnen wie im Verfolgungswahn. Er ſieht ſo ſehr nur ſich, daß er alles als Gegenſatz empfindet. Selbſt in ſeinen Widerſprüchen befangen, ſieht er nicht die Notwendigkeit der Widerſprüche anderer. Selbſt in die Atmosphäre ſeiner Einſamkeit gehüllt, empfindet er nicht die Perſönlichkeitsatmosphäre anderer. Aber am Ende zwingt er doch ſeine Feinde in ſeine Empfindungswelt. Er will eine Beſtätigung ſeiner ſelbſt finden. Und entdeckt Hamlet für ſein, Strindbergs, Chriſtentum.

Hier hat Strindberg ſein Inneres abgedeckt und die Räder, die ſonſt ineinandergreifend ſeine Kräfte treiben, gelockert, ſo daß ſie einzeln für ſich laufen. Und wir ſehen ihn ſelbſt intereſſiert dieſen auseinandergeſchraubten Mechanismus beobachten. So ſchreibt er und iſt ſelbſt neugierig, ob er ſich klar wird. So ſtreicht er nicht und läßt ſtehen, was am Schluß eines Aufſatzes erledigt iſt. Erſtaunt über die verſchlungenen Kurven menſchlichen Denkens iſt ihm der Weg ebenſo viel wie das Reſultat. Ein Mann kämpft, ſchlägt ſich durch das Geſtrüpp, das andre gelichtet haben, noch einmal hindurch. Ein Kind ſieht ihm erſtaunt und verwundert zu.

Von Brahm und Barnowsky

Als ich mir am Abend der berliner Premiere von 'Gabriel Schillings Flucht' einen Parkettstich kaufen wollte, entdeckte ich, daß er dreizehn Mark kostete. Alles konnte Böck vertragen, ohne nur ein Wort zu sagen, aber wenn er dies erfuhr, ging's ihm wider die Natur. Ich trabte den Schiffbauerdamm hinunter und dachte über die Gerechtigkeit des Weltlaufs nach. Achtzehn Jahre früher war Brahm dem geschäftlichen Zusammenbruch nahe gewesen, weil die Berliner gefährlich lange gezögert hatten, für Mainz, die Gorma, Rittner und ihre Pairs fünf Mark anzulegen. Jetzt war sein künstlerischer Zusammenbruch längst erfolgt; aber die Dummen, denen für seine kümmerlichen Reste kein Phantasispreis zu hoch erschien, wurden trotz Fleischsteuerung, Kriegsgefahr und Börsenderoute, nicht alle. Je mehr sich der Wohlstand hob, desto tiefer sank der Geschmack. Ich zog im stillen historische Parallelen. Da schrak ich auf. Ein Bleitegeier rauschte. Also stand ich vor Lothars Theaterchen. Menschen strömten, wenn auch nicht hinein, so doch heraus. Die galonierten Bonz marschierten in geschlossenem Trupp zum nächsten Arbeitsnachweis. „So leb denn wohl, du stilles Haus“, klang es aus ihren schmerzumsflogten Kehlen. Die Mägen knurrten die Begleitung. Ich trabte mit, bis . . .

Ich war es dem Autor der 'Magdalena' schuldig geblieben, den Eindruck des Buches am Eindruck der Bühne zu erproben. Nichts wäre mir lieber gewesen, als überwältigt zu werden und ein kritisches Unrecht einzugestehen. Die Grüning tat alles, um in mein Herz zu dringen, nämlich gar nichts. Sie war die Mutterliebe in Person, eben weil sie kein Abstraktum, keinen Typus gab, sondern ohne jede Gefühlsfeligkeit die Person einer liebenden Mutter mit rot, hart und zittrig gearbeiteten Händen, einem schmallippigen Altweibermund, schütterem Scheitel, tränenlosen Augen und einer beklemmend gütigen Stimme. Man sagte vor ihr: Ecce mater dolorosa!, da sie verschmähte, es von sich zu sagen. Zu ihr trat in ein häuerliches Zimmer, dessen Belebtheit nur zur Hälfte von Ignatius Taschner, zur andern Hälfte von dem Regisseur Barnowsky stammte, ein Fräulein Genta Bré aus Hamburg, das ich so lange für eine der wertvollsten deutschen Menschendarstellerinnen halten werde, wie ich nichts weiter als ihre Veni Wahr kenne. Daß an dieser spielend reichen Fülle von Naturlauten, an dieser Anschaulichkeit einer Körpersprache, der

ein schiefer Stiefelabsatz und eine abgerissene Unterrockkante keine unwillkommeneren Charakterisierungsmittel sind als ein verliebter Blick und ein verschlammter Gang, seit fünfzehn oder zwanzig Jahren alle berliner Theaterdirektoren vorbeigehört und -gesehen haben, ist schwer verständlich. Ich weiß, was ein heimatlicher Dialekt ausmacht; ich erfahre es wieder an Herrn Galfner, der bei Schiller und Grillparzer ein komisch nüchterner Liebhaber ist und bei Thoma — nicht einfach einen Knecht, sondern die Abart eines Aushilfsknechtes mit den feinsten Unterscheidungsmerkmalen gibt. Aber daß Centa Bré mehr ist als eine bairische und bauerische Spezialität, dafür bürgt ihre allgemeinschaftspielerische Fähigkeit, Beobachtungen zu befeelen und Empfindungen in Affektion umzusetzen. Sie kommt Thoma zu Hülfe, wie die Lehmann ihrem Hauptmann; und wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß diesem Volksstück nicht zu helfen ist, so wäre er damit erbracht, daß es mich willsfährigsten Zuschauer selbst in dieser Darstellung und Inszenierung kalt gelassen hat. An der Leistung des Kleinen Theaters, die nach den Leistungen des vorigen Winters kaum mehr in Erstaunen setzt, ist nichts weiter zu tadeln, als daß Herr Gert, ein bezwingend echter stierköpfiger, geschäftstüchtiger, kaltherziger Bürgermeister, nicht Magdalenas Vater spielt. Der ist wichtiger und wird durch Herrn Klein-Rohden eine Theaterfigur. Da das aber dem Stück wenig schadet, würde auch eine Umbesetzung mehr der Aufführung als dem Stück nützen. Es ist richtig gemacht. Es enthält keinen falschen Zug. Es spricht die Sprache des Volks. Die Sprache der Kunst spricht es nicht, und darum wird es nicht länger als einen Theaterwinter leben.

Zwei Tage später kostete ‚Gabriel Schillings Flucht‘ sieben Mark, also noch immer viel zu viel. Bei der zweiten Aufführung eines Stückes, für das seit dreiviertel Jahren Tamtam geschlagen wird, war das Haus halbleer, weil auch das Publikum langsam dahinterkommt, daß im Lessingtheater nicht einmal mehr Hauptmanns Werke wiederzuerkennen sind. Dieser intimen Dichtung, die ganz auf Stimmung gestellt ist, hatte man alle Intimität und Stimmung geraubt. War denn Hauptmann nicht da? Hatte er dieses Drama des Meeres nicht ursprünglich für die reine Passivität und Innerlichkeit eines kleinen Kreises bestimmt? Wie durfte er da einen zusammengeflachten Neuruppiner Bilderbogen als Abbild des Meeres im Hintergrund einer Bühne dulden, die für jeden Monstre-Akt von Meherbeer geräumig genug

wäre! Das technische Problem ist: die Weite des Meeres fühlen zu lassen und trotzdem die Menschen dicht zu einander zu rücken. Hier soll man ja hören, was zwischen den Zeilen steht. So gilt es, allen stillen Akten einen dämmerigen, verhängten Stil zu geben. Im zweiten und vierten Akt aber gilt es, die Leidenschaften zu entfesseln. Das Lessingtheater hält auch aus den stillen Akten nur die tatsächlichen Vorgänge heraus und reiht sie naht und lach an einander. Die Ausbrüche aber zügelt sie. Das rächt sich. Denn wo sie doch nicht länger zu zügeln sind, entarten sie in ungesunde Deklamation. Bei Brahms ist nie ein anderes Regieprinzip durchgeführt worden als das: überschießenden Schauspielertemperaturen unnatürliche, im schlechten oder im guten Sinne unnatürliche, nämlich theatrale oder phantastische Regungen nach Möglichkeit zu verwehren. Dieses Prinzip war genau so lange tauglich, wie es solche Temperamente im Ensemble gab. Jetzt sind an die Stelle der verschwenderisch reichen Persönlichkeiten von höchster künstlerischer Reife erziehungsbedürftige Talente getreten. Ein Regisseur würde nicht zögern, auf sie ein anderes Prinzip anzuwenden. Herr Lessing aber verdirbt seine jungen Talente oder bildet zum wenigsten kein neues Ensemble aus ihnen, weil er mit ihnen umgeht, als hießen sie Rittner und Bassermann. Sie selber sind nur zum geringsten Teil schuld, daß die Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht“ so mißraten ist. Die Durieux ist nicht anders als in Raachstedt, wo sie nahezu vollendet war. Die Loffen ist als Lucie Heil ein reines, adeliges Wesen — wo wäre sie das nicht! — mit Augen, deren Glanz die ganze Bühne füllt. Fräulein Sussin müßte un schwer zu einer Frau Schilling zugerichtet werden können. Herrn Paschens Arzt ist ohne Fehl. Herrn Marr gedeiht Ottfried Mäurer zur glaubhaftesten von allen seinen Gestalten. Herr Loos spricht einen Dialekt, aus dem ich nicht klug werde, und der jeden Kunst- und Geistesmenschen ein bißchen herunterdrückt; aber er hat ausdrucksvolle Hände und Gesichtsf lächen und wird in Rollen solcher Art noch hineinaltern. Mit diesen sechs Darstellern sind Hauptmanns Absichten nicht bis zum Grunde zu erschöpfen, aber darzustellen. Im Lessingtheater werden sie teils verplattet, teils karikiert. Brahms wird also seinem Hauptmann zum fünfzigsten Geburtstag kein besseres Geschenk machen, als daß er es 1914 endlich aufgibt, seine neuen Dramen für Berlin und viele andre Städte zu verderben.

Originalität / von Egon Friedell

Wir müssen uns fragen, ob das, was man so gemeinhin Originalität nennt, wirklich das Wesen der bedeutenden Persönlichkeit ausmacht. Das große Publikum pflegt in der Regel von einem genialen Menschen zweierlei zu verlangen: daß er etwas ganz Neues sage, und daß er ein ganz exotisches Geschöpf sei. Das Genie soll unerhörte, noch nie dagewesene Ideen verkünden, durch die seltsamsten Geisteskapriolen alle Welt in Erstaunen versetzen und eine Menge von höchst verzwickten Dingen können, die sonst niemand kann; es soll eine Art Messerschneider, Gedächtniskünstler und Klopsgeist sein. Aber welches Genie hat diese Forderungen bisher erfüllt? Welches Genie hat etwas schlechthin Neues geschaffen? Was ist denn ‚neu‘? Neu ist der Auer-Brenner, das Manlicher-Gewehr, der Morse-Telegraph. Trotzdem werden wenige behaupten, daß Auer, Manlicher und Morse Genies gewesen seien. Dagegen an der Ilias oder am Zarathustra ist gar nichts neu. Die Ilias ist aus Rhapsodien zusammengestohlen, der Zarathustra hat seinen Stil aus der Bibel und seine Gedanken aus einer Menge von frühern Philosophen gestohlen. Natürlich ist nicht jeder Mensch, der stiehlt, ein Genie. Aber jedes Genie ist ein Mensch, der stiehlt. Stehlen ist ja gar nicht so leicht. Zum Stehlen gehört Geschmaç, Takt, weiter Horizont. Die Ilias lag auf der Straße. Sie war nicht einmal gesetzlich geschützt. Aber stehlen konnte sie nur der eine Homer. Dagegen ist es bis heute noch keinem Nießscheaner gelungen, Nießsche zu plagieren. Sie können es nicht; es kommt niemals Nießsche heraus, sondern immer nur der Nießscheaner Herr So- und-so. Man muß ihnen im Gegenteil vorwerfen, daß sie vor dem geistigen Eigentum Nießsches viel zu viel Respekt haben. Sie haben, zum Beispiel, ganz aus eigenem die Figur des skrupellosen Uebermenschen geschaffen, die bei Nießsche gar nicht vorkommt.

Die ganze Geistesgeschichte der Menschheit ist eine Geschichte von Diebstählen. Augustinus bestiehlt Jesus, Giotto bestiehlt Cimabue, Goethe bestiehlt Shakespeare, Schopenhauer bestiehlt Kant. Und wenn einmal eine Stodung in der geistigen Entwicklung der Menschen eintritt, so liegt immer der Grund darin, daß zu wenig gestohlen wird. Im Mittelalter wurden nur die Kirchenväter und Aristoteles bestohlen. Das war zu wenig; deshalb war es eine geistig arme Zeit. In der Renaissance wurde alles zusammengestohlen, was man nur irgend zu Gesicht bekam; deshalb war es eine reiche Zeit. Und wenn ein großer Künstler oder Denker sich nicht durchsetzen kann, so liegt das

immer daran, daß er zu wenig Diebe findet. Sokrates hatte das seltene Glück, in Plato einen ganz strupellosen Dieb zu finden, der sein Handwerk von Grund aus verstand; ohne Plato wäre er unbekannt. Und was Jesus angeht, so beherrscht er bereits neunzehnhundert Jahre lang die Welt durch Menschen, die ihn plagieren.

*

Das Genie ist nichts Ueberlebensgroßes, hypertrophisches, Exceptionelles, Barnum-artiges, sondern die richtige Lebensgröße und der natürliche Kanon. Ein genialer Mensch verhält sich zu den übrigen nicht wie der Riese zu den Zwergen, sondern wie das Normalgebilde zu den Freaks. Daß das Genie eine organische Form ist, die höchst selten vorkommt, ist nur ein Beweis hierfür. Denn das Normale ist ja überhaupt in der Natur die höchst seltene Ausnahme, und Mißbildungen und Unregelmäßigkeiten sind die Regel. Auch die körperliche Erscheinung des Menschen ist in Millionen von Fällen einmal vollkommen den anatomischen Gesetzen entsprechend. Und einen geistig ganz normalen Menschen, dessen Seele absolut nach dem Kanon gebaut ist, nennt man Genie. Man hat bei solchen Menschen nicht den Eindruck von etwas Absonderlichem und Außergewöhnlichem. Sondern im Gegenteil, man denkt sich: wenn es in der Welt richtig zuginge, müßten alle Menschen einen eben solchen Weltblick besitzen wie Bismarck, eben solche Gehirne haben wie Kant, ebenso zu leben verstehen wie Goethe und ein ebenso gebautes Herz haben wie Emerson. An allen diesen Menschen ist nichts von „Kunst“ zu spüren: niemand kann ihnen irgendwelche Handgriffe abmerken, denn sie haben gar keine angewendet. Bewunderlich ist an ihnen nur dies eine: daß nicht alle übrigen Menschen ihnen gleichen. Und das Charakteristische ihrer Schöpfungen besteht darin, daß jedermann von ihnen den Eindruck hat: „Es ist ein Zufall, daß ich es nicht gemacht habe.“ Und so falsch dieses Urteil auch im Grunde ist, so ist es doch das einzige Merkmal, das uns die sogenannten „ewigen“ Kunstwerke von den bloßen modischen Meisterstücken unterscheiden läßt. Denn diese erfüllten ihre Zeitgenossen regelmäßig mit der allergrößten Bewunderung, aber dafür sehen spätere Zeitalter in ihnen nur noch „historische Belege für den damaligen Kulturzustand“.

*

Der originelle Mensch glaubt nur an das, was er selbst persönlich erfahren hat. Für die meisten Menschen ist das ganze Leben nicht eine unmittelbare persönliche Erfahrungstatsache, ein Erlebnis, sondern eine Art Mitteilung aus zweiter Hand. Das Original aber stellt sich zu jeder, der kleinsten wie der größten

Tatsache zunächst skeptisch; es läßt die Dinge an sich herankommen, um sie zu prüfen. Der Durchschnittsmensch verhält sich passiv zur umgebenden Welt, er läßt sie auf sich einwirken, seine Vorstellungen sind tote Abdrücke und nicht Resultate einer lebendigen Aktion, einer Reaktion gegen die Eindrücke. Der originelle Mensch hingegen hat den Grundsatz: es muß alles von vorn angefangen werden. Und hierin liegt die gemeinsame Bedeutung aller genialen Menschen auf allen Gebieten, in Kunst und Wissenschaft, in Religion und Politik. Es ist gleichgültig, auf welche besondere Lebenssphäre sie ihren Blick richten: immer ist dies ihr Standpunkt und ihre Aufgabe. Descartes und die Scholastik, Richard Wagner und die Oper, Virchow und die Pathologie, Luther und der Katholizismus, Ibsen und das Drama, Bismarck und die deutsche Politik, Davoifier und die Chemie: es ist immer dieselbe Stellung. Es muß alles von vorn angefangen werden. Sie glauben nicht daran, daß etwas richtig ist, weil es bisher von allen für richtig gehalten wurde. Es kommt gar nicht darauf an, daß ein solcher Denker auf diesem Wege zu neuen, überraschenden und entgegengesetzten Resultaten kommt, sehr oft erkennt er die Richtigkeit des Bestehenden; sondern es ist eben der Weg, diese bestimmte Methode des Denkens, die ihn von andern unterscheidet.

*

Die genialen Bücher setzen uns immer wieder von neuem in Erstaunen. Wir erwarteten etwas Geistreiches und finden statt dessen das Gegenteil: etwas Wahres.

*

Die Originalität jedes Menschen besteht in seiner Lüchtigkeit. Wer irgend etwas wirklich kann, der ist originell und unersetzlich. Darum ist die landläufige Bemerkung: „Kein Mensch ist unersetzlich“ so ziemlich das Dümme, was gesagt werden kann. Sie wurde von jenen Menschen aufgebracht, die allerdings ersetzlich sind und auch in der Tat immer wieder ersetzt werden: von den Aretins. Ein bedeutender Mensch stirbt. „Das Leben geht dennoch weiter“, sagt man. Natürlich, es geht weiter. Aber wie? Mit einem Schläge ist aus einer wohlorganisierten, zentralisierten Institution ein jämmerlicher Mißbetrieb geworden. Ein Mensch, der auf die Hirnschale fällt, „geht auch weiter“, aber als ein trostloses, bemitleidenswertes Herrbild seiner selbst. Wenn Julius Caesar nicht ermordet worden wäre, hätten Europa, Afrika und Asien heute ein andres Antlitz. Natürlich, sie sind nicht bei seinem Tode vor Schreck in den Ozean versunken, aber die Menschen haben sich Jahrhunderte lang vergeblich um Dinge

abplagen müssen, die fast schon realisiert waren; und das ist ebenso schlimm. Man denke, daß Goethe bei Balmy gefallen wäre. Die ganze deutsche Kultur würde heute anders aussehen. Oder daß das Attentat auf Bismarck im Jahre 1866 geglückt wäre. Oder man wage sich auszudenken, daß Nietzsche heute noch, als noch nicht Siebzigjähriger, schaffend unter uns lebte. Das ist schon ganz unvorstellbar in seinen Wirkungen. Kleist erschöpfte sich im Alter von vierunddreißig Jahren. Infolgedessen haben wir kein deutsches Drama. Aber die Menschen sagen: Niemand ist unerfänglich; war es nicht der, so war's ein anderer. Jawohl: Rokeby.

Bekanntlich hat Shakespeare im „Julius Caesar“ den Brutus wörtlich abgeschrieben. Manche bedauern, daß dadurch ein häßlicher Fleck auf den großen Dichter fällt. Andre sind toleranter und sagen: Ein Shakespeare durfte sich das erlauben! Beiden ist jedoch zu erwidern: Wenn man von Shakespeare nichts anderes wüßte als dies, so würde es allein ihn schon als echten Dichter kennzeichnen. Es ist wahr: Große Dichter sind oft originell, aber immer nur, wenn sie müssen. Sie haben nie den Willen zur Originalität; den haben die Literaten. Der Dichter ist ein Mensch, der sieht und sehen kann, weiter nichts. Und er freut sich, wenn er einmal ganz ohne Einschränkung seinem eigentlichen Beruf obliegen kann: dem des Abschreibens. Wenn Shakespeare den Brutus abschrieb, so tat er es nicht, obgleich er ein Dichter war, sondern weil er ein Dichter war. Die Halbgenies, die Talente, die Spezialisten suchen sich und überall nur sich. Sie erblicken in allem: in Gott, Natur, Menschen, Ereignissen, Büchern nur eine Gelegenheit, sich in Szene zu setzen. Das Genie aber hat eine leidenschaftliche Liebe zum Guten, Wertvollen; es sucht nichts als dieses. Hat schon ein anderer die Wahrheit, zum Beispiel Brutus, wozu sich auch nur um einen Schritt von ihr entfernen? Was könnte dabei herauskommen? Es bestünde die Gefahr, eine Wahrheit, die minder groß und wahr wäre, an die Stelle der alten zu setzen, und diese Gefahr fürchtet das Genie mehr als den Verlust seiner „Originalität“. Lieber schreibt er es ab. Lieber ist es ein „Plagiator“.

Kurzum: es gibt eine bestimmte (ziemlich kleine) Anzahl von unveränderlichen Wahrheiten. Aber die Stellung, die die einzelnen Menschen zu diesen Wahrheiten einnehmen, ist eine recht verschiedenartige.

Der Durchschnittsmensch zweifelt sie an.

Das Talent macht den vergeblichen Versuch, sie zu vermehren.

Und das Genie wiederholt sie.

Amerika / von Arthur Holitscher

Das amerikanische Theater, daß Gott erbarm!
Sie haben das Schlagwort vom 'tired businessman'
vom erschöpften Jobber, gefunden. Das Theater Amerikas
soll also auf die geistige Spannkraft und Aufnahmefähigkeit des
Kaufmanns zugestutzt werden, der nach acht- bis zehnstündiger
angestrengter Arbeit das Schlafengehen gnädigst um einige Stun-
den hinauschiebt und auf solche Weise Mäzen und Protektor der
dramatischen Kunst wird.

Das amerikanische Drama von heute hat wahrscheinlich die
Devise mitbekommen: nur keine Aufregung, nur nichts, was die
Ruhe stört; business und Politik am Tage, Politik und business
am Abend, hinter der fehlenden vierten Wand. Tatsächlich habe
ich durch Monate in sechs, sieben Varianten immer und ewig das
gleiche Stück auf dem Theater gesehen:

Die kreuzbrave und ehrbare business-woman, einmal als
Warenhausverkäuferin, einmal als Hoteltelephonistin, als Bahn-
hofskaffiererin verkleidet, die einer Gesellschaft von korrupten
Spekulanten oder Politikern die Stirn bietet und dafür von dem
einzigen Idealisten der Rotte ehrbar geehelicht wird.

Wie wenig es das Publikum Amerikas (vielleicht nur in der
Saison 1911 bis 1912?) zu lieben scheint, durch komplizierte
Charakterführung beunruhigt zu werden, das sah ich ganz deut-
lich aus der Bearbeitung von Hermann Bahrs geistreichem Lust-
spiel: 'Das Konzert', das ja dem Europäer keine gewaltigen
Rätsel aufgibt, für Amerika aber eine noch immer zu harte Nuß
zu sein scheint. Im 'Konzert' ergibt sich, wie erinnerlich, der
amüsante Konflikt daraus, daß der Künstler des Stückes in seinen
ärgersten Escapaden noch Bourgeois bleibt, der Bourgeois des
Stückes aber mit einer ganz unbürgerlich originellen Weltan-
schauung herumläuft; was jener scheinen muß, ist dieser wirklich,
und die gütige und kluge Frau, die sich Lohheit und Weisheit zu
nutze macht, führt alles zum besten Ende. In der amerikanischen
Bearbeitung ist der Konflikt umgedreht. Der Künstler ist so,
wie sich der Amerikaner den Künstler eben vorstellt, ein kapriziöses
Kind, und der andre, der bürgerliche Sonderling, ein pathetischer
Mann des common sense. Das Aufeinanderklappen dieser beiden,
zwischen denen die ein wenig larmoyant gewordene Frau steht,
hat dem Publikum Amerikas doch noch Reiz genug geboten, so daß
zwei, drei Truppen mit dem erfolgreichen Stück seit Jahren durch
den ganzen Kontinent reisen.

Stühfelige Provinzsentimentalitäten, frugale Farm- und
Widowestmelodramen, in denen die primitive Seele, wie sich ge-

bührt, über den smarten Städter triumphiert — und daneben die Stücke David Belascos, des Dichter-Direktors, der auf alle Fälle der gerissenste Theatralitus des heutigen Tages ist und als solcher es sich wohl erlauben darf, sein Publikum mit ausgefallenen Problemen vor den Kopf zu stoßen. Er hat, als Schüler und Bewunderer Reinhardt's, dessen Methoden, geschickt vergrößert oder gesteigert, dem Bedürfnis des amerikanischen Theaterpublikums, das er durchschaut und lenkt, trefflich angepaßt.

Vor der Einführung der französischen Bote steht, als Großregelbewahrer der nationalen Heuchelei, der „amerikanische Senator Bérenger“, Mr. Anthony Comstock; seinem wachsamem Auge entgeht in der heimischen Produktion nichts, was auch nur entfernt als ein Versuch zur Darstellung des Kampfes der Geschlechter aufgefaßt werden könnte.

Durch die großen Theatertrusts, wie die der Frohman's, Alamo, Schubert's — die Schubert's haben allein hundertsechzig Theater in den Staaten gepachtet, in denen ihre Wandertruppen gastieren — ist eine Kontrolle des Geschmacks des ganzen Theaterpublikums von Amerika ausgeübt. Dieser systematischen Seelenverhungung probieren kleine, dem „Oeuvre“ und der „Freien Bühne“ nachgebildete dramatische Gesellschaften zu steuern, so die Chicagoer dramatische Vereinigung, mit geringem Erfolg selbstverständlich. Es gibt aber, durch diese Vereinigungen ermutigt, junge Dramatiker, die sich an Experimente wagen, so der auch in Deutschland bekannte Ch. R. Kennedey, und unter anderen Upton Sinclair in seinen „Plays of Protest“, Tendenzstücken sozialistischer Gesinnung. Man versuchte und unternimmt immer wieder aufs neue Versuche, Werke von fremdländischen, das heißt: nicht-englischen Dichtern, so von Ibsen, Maeterlinck, Wedekind und Strindberg den Americanos vorzuführen; alle diese Versuche scheitern indes an dem total degradierten Getrieb, das, ärger als anderswo noch, wie ein Pegel deutlich zeigt — auf welcher Stufe des Verfalls die heutige Gesellschaft angelangt ist.

In den Theatern Belascos begegnet man noch gut und reich ausgeglichenen Schauspielerensembles, an deren Vorführungen man seine Freude haben kann. Hat man aber keine Lust, sich eine unter dem Mittelmaß stehende Truppe, die sich um einen erschöpften und abgehehten Star gruppiert, drei Stunden lang gefallen zu lassen, so muß man schon nach der Ostseite, zu den jüdischen, nämlich im Jiddischen Jargon spielenden Theatern hinüberwandern. Hier findet man eine erstaunliche Aufhäufung von Komödiantentalent, Rohmaterial, das ebensowenig von dem am Broadway üblichen fünfhundertmaligen Herunterspielen desselben Schmarrens verdorben, wie allerdings von der kundigen Hand des Re-

gisseurs zur letzten Reife gebildet ist. In den Theatern des Jakob Adler, des 'jüdischen Zwing', und der 'jüdischen Duse', Madame Lipzin, spielt man auch (neben Melodramenschund arger Sorte) Werke europäischer Autoren, vor dem dankbarsten Theaterpublikum, das es auf der ganzen Welt heutigentags geben mag. Am Broadway, in den englischen Theatern, sind ja die Schauspieler auch zu sieben Achteln deutsche und russische Juden, aber das angeborene Komödiantentalent dieses begabten Volks sprüht im Schmelztiegel des Ghettos doch noch hellere Funken.

Zum Ghetto gehört Adlers 'Thalia-theater'. Dort sieht man im Vestibül die Portraittöpfe von Zola, Tolstoj, Richard Wagner, Alexander Herzen und dem russischen Revolutionär Gerschun — aber welcher Galerie von Theaterautoren begegnet man in dem altbewährten deutschen Theater am Zwing-Place zwischen Broadway und dem Ghetto?

Vor Jahren, so hörte ich, hat Doktor Baumsfeld den letzten lobenswerten Versuch gemacht, den Deutschen von New York die Klassiker und ein gutes modernes Repertoire von guten Schauspielern in guter Ausstattung vorspielen zu lassen. Heute aber, im Winter 1911 bis 1912 sind es die ödesten, verwerflichsten Boten, die dem wiehernenden Beifall des Deutsch-Amerikaners preisgegeben werden. Schlägt man die Hände über dem Kopf zusammen, weil man sich vergeblich fragt, wo das Schamgefühl der Deutschen hin ist, die solches dulden und fördern (die Amerikaner mit ihrem Comstock sind noch besser dran), so hört man: die Vereinsmeierei mit dem bekannten Niveau ihrer Liebhaberbühnen habe das deutsche Theater ruiniert; oder: die jüdischen Theater haben dem deutschen den Garaus gemacht (!!), oder: die zweite Generation der deutschen Einwanderung geht ausschließlich in englische Theater, und der neu hereingekommene Deutsche steht auf solch tiefer Stufe des Geschmacks und der Kultur, daß ihm das Schlechteste gerade noch gut genug ist.

Die deutschen Bierbrauer sind die Mäzene des deutschen Theaters in Amerika — das ist die richtige Antwort und Erklärung. Neben den großen deutschen Theatern in New York, Milwaukee, St. Louis findet sich immer auch ein großes deutsches Gasthaus, das dem geistigen Erzieher des Deutsch-Amerikaners gehört.

Und doch hätte, wenn irgend ein fremdsprachiges, so das deutsche Theater in Amerika seine Existenzberechtigung. Es ist um kein importiertes Nationalgefühl, das hier drüben ins Amerikanische umgewandelt wird, schade; um das deutsche ebensowenig wie um das französische, russische, italienische. Aber um das Deutsch, das die Deutschen mit herüberbringen, ist es schade, und

hier beginnt der Merger über das deutsche Theater in Amerika.

Es liegt gar keine Notwendigkeit vor, das anmutige Russisch-Jüdisch-Deutsch der Ostseite durch die Schauspielkunst zu erhalten. Aber dem schauerlichen Pennsylvania-Deutsch, dem Amerikanerdeutsch, das man hört und in den deutschen Zeitungen (besonders des Westens) liest, müßte das deutsche Theater entgegenarbeiten. Der Deutsch-Amerikaner weiß es und kann es vom Englisch-Amerikaner bestätigt hören, daß die Staaten den großen Deutsch-Amerikanern der achtundvierziger Jahre, den Schurz, Beck, Willard, mindestens so viel verdanken wie den Puritanern, die hier das Reich Gottes aufgepflanzt haben — wenn der Deutsch-Amerikaner sein Deutschtum aus Pietät seinen Kindern weitergeben will, dann soll er sich an das Deutsch erinnern, das diesen Begründern des heutigen Amerikas den Weg hierher herüber gewiesen hat: Schillers, Herweghs, Bruzens und Rinkels Deutsch. Durch das lebende Wort, von begabten Schauspielern auf ordentlichen Bühnen gesprochen, könnte das Amerikanerdeutsch noch gesäubert und zu wirklichem Deutsch zurückgewandelt werden. Was ist das für eine Sprache, die die amerikanischen deutschen Blätter ihren Lesern vorsetzen? In einem Chicagoer Blatt las ich auf der ersten Seite diese, der gelben Presse nachgemachte Ueberschrift:

„Anallte Nebenbuhler nieder. Hatte Dred am Stecken.“
Und auf der Annoncenseite zum Schluß:

„Hochgradige Damenmäntel, speziell gepreist so und so viele Dollar.“

Man kann sich denken, wie der Text zwischen dieser ersten Seite und der letzten aussieht, welches Deutsch Schreiber und Leser solcher Blätter sprechen. (In den „Breitmann-Ballads“ von Ch. G. Veland hat dies Amerikanischdeutsch sein schauerlich-schönes Meisterwerk gefunden.)

Einige Zeitungen, wie die sozialistische deutsche Tagespresse und auch die „Staatszeitung“ in New York, haben ihrem Publikum den Gefallen noch nicht erwiesen, ihr Deutsch zu verhunzen, um es ihrem Publikum mundgerechter zu machen. Aber die Kämpfe, die die deutsche Presse gegen den Ansturm der englischen zu bestehen hat, sehen sich verzweifelt genug an. Es fragt sich sehr, welche Taktik bessern Erfolg verheißt: dem rapid sinkenden Geschmack des Publikums nachzusteigen oder einen Standard fest und hoch zu halten — durch Reinheit der Sprache (wie der Gesinnung), an der die Besten in der Neuen Welt und der alten Heimat mitarbeiten sollten.

Ein Abschnitt aus „Reiseerlebnissen“, die unter dem Titel „Amerika, Heute und Morgen“ bei E. Fischer in Berlin erscheinen.

Das Haus am Meer / von Alfred Volgar

Schauspiel in zwei Teilen (drei Aufzügen) von Stefan Zweig. Erster Akt: Thomas Krüger, ein Mann, mit allen Adelszeichen echten Mannstums ausgestattet, aufrecht, stolz, kühn, stark, sicher, erfährt (par hazard), daß sein geliebtes Weib vor der Ehe einen mehr als unkeuschen Lebenswandel geführt hat. Dies nimmt sich Thomas (2. Akt) so sehr zu Herzen, daß er einem für die englische Miliz zum Soldaten gepreßten deutschen Seemann die Flucht ermöglicht und sich an dessen Stelle nach Amerika verfrachten läßt. Dritter Akt: Zwanzig Jahre später. Des Thomas Weib, das bei seinem jähen Weggang ein Kind unterm Herzen getragen, ist jetzt Mutter einer neunzehnjährigen Tochter. Ueberdies hat es sich nochmals verheiratet, mit Peter, einem elenden, rohen, aber stattlichen Kerl. Zwischen dem Kerl und der Tochter (die von der Mutter das rote Haar und das leichtsinnige Mädchen-Temperament geerbt hat) gibt es infame Zärtlichkeiten. Da kehrt Thomas zurück. Er beabsichtigt, seinen Sohn nach Amerika zu holen, findet aber nur eine Tochter, und zwar eine mißratene. Sein Ingrim und seine Abscheu sind groß. Er geht in den nassen Tod, aber seinen Nachfolger, den Peter, nimmt er mit.

Ein schönes Stück in Versen. Oder vielmehr: ein Stück in schönen Versen. Es ist voll von starken Motiven und liefert edle Beiträge zur Biologie der Seele. Insbesondere, was deren vegetative Sehnsucht betrifft, Wurzel zu fassen und Frucht zu tragen. Die mythischen Zweiflänge: Vater und Kind, Mann und Weib, Haus und Friede, Ahn' und Sproß, Herd und Glück klingen bedeutsam auf, und trügerisch-fest steht das Haus am Meer als Symbol menschlichen Schicksals: winzige Sicherheit an einer Küste unendlichen, unheimlichen, tiefen Trugs.

Leider: Dieses Schauspiel mit all seiner hoch zielenden dichterischen Ambition läßt gleichgültig. Es ist kunstvoll, aber noch weit mehr künstlich. Es ist nicht dramatisch, funktioniert nur so. Seine leidenschaftliche Gebärde ist Aufputz, gewollt, nicht ein Unwillkürliches von Temperaments Gnaden, nicht in Bewegung umgesetzte innere Blut. Seine Menschen leben nicht, sie sind nur behängt mit Leben. Ihre Sprache ist nicht ihre tönend gewordene Art, sondern ein Kleid aus Worten, so weit und uniform geschritten, daß so ziemlich jedes jedem paßte. Eine tiefere Logik im Ablauf des Geschehens ist nirgend zu merken. Der dritte Akt verhält sich zum ersten nicht wie die Frucht zum Keim, sondern wie die Frucht zum Keller. Draufgelegt. Der Dialog ist nicht als Dialog geboren; kein natürliches Gebilde

aus des Dramatikers Schöpferhand, sondern verschnittene epische Vereinfachtheit. Und 'dramatisch' spricht das Schauspiel nicht wie seine Muttersprache, sondern wie ein erlerntes, mit Fleiß und Geschick angeeignetes Idiom.

In kurzem: Eine ausgezeichnete, geschmackvolle, hochkultivierte, schöne, von vielerlei Talenten nobilitierte Unbeträchtlichkeit. Sie wird im Burgtheater angemessen und würdig gespielt. Von Frau Marberg mit vollendetem Takt in allen Lebenslagen; von Herrn Devrient mit all der schmerzlichen Bitterkeit eines noblen Herzens, das Gemeines dulden muß; von Herrn Reimers in einem vorzüglichen Einfachheits-Stil, der den Worten, ohne ihnen pathetische Gewichte anzuhängen, doch Schwere und Wucht zu geben weiß; von Herrn Pittschau, der endlich einen Wachtmeister spielen darf, mit einer Rauheit, die den Zuhörer im Galle frakt; und von Herrn Heine mit ausgezeichneten zerbrochenen Kraftmenschen-Tönen. Herrn Geraschs Temperamentsansturm erschütterte die seelischen Positionen der Zuhörer, brachte ihm selbst aber große Verluste bei. Ganze Wortkolonnen seiner Rede wurden niedergemäht, und das Schlachtfeld war schauerlich übersät mit abgerissenen und zerquetschten Silben.

Die lebenden Statuen / von Max Prels

Der Mond war nicht mehr voll. Wie eine angefaulte Frucht hing er in den kleinen, verästelten Wollen, die ein lichtiges Gitter in den späten Himmel zeichneten. Und im Schein dieses etwas betäubten, noch immer sehr lasterhaften, aber doch schon ein wenig lebensüberdrüssigen Mondes erschraf ein biederer, durchaus wohl beleumdeter Nachtwächter, als er, von den Nebengeländen westlich der Stadt niedersteigend, durch die eisernen Stäbe blickte, die den Schloßpark der Gräfin von Heiligenblut behüteten. Es war dem durchaus wohl beleumdeten, gewissenhaften Nachtwächter, als ob er in der Tiefe des Parkes, der sich wie ein dunkler Trichter gegen die matte und unbestimmte Helligkeit des Schlosses hin verengte, eine seltsame Bewegung gewahr würde, als ob die zierlichen, vielfach verschörkelten Postamente, die in die Wände beschnittener Laubgänge geschmiegt und von dem zitternden Baldachin breiter Kronen beschirmt waren — als ob diese Postamente plötzlich leer wären, als ob sie nicht mehr die steinernen Göttergestalten trügen, die man am Tage durch ihre helle, graue Wichtigkeit erkannte. Wie konnten nur diese uralten verwitterten Steingestalten von ihren feinen Stühlen herabgestiegen sein? Es regte sich ein ungeheures Gefühl der Pflicht und der Verantwortung in dem Nachtwächter. Er wußte nicht, ob ihn

die Schreden eines Erdbebens, die Schauer einer Gespensterfurcht oder die Erregung vor Einbrechern zum Helden machte. Doch war er fest entschlossen, der seltsamen Begebenheit im Schlosse mit Einsetzung seines persönlichsten Mutes nachzuforschen. Nur wollte er vorher die fristernde Einsamkeit seiner heldenhaften Regung durch einen Trunk erwärmen.

Und als der Nachtwächter nach einer halben Stunde im hellern Lichte des Mondes wieder vor dem Gitter des Parkes stand, merkte er erst, daß er sich durch das silberne Zittern der Luft hatte narren lassen. In den pechschwarzen Laubgängen, weit hinten, wo der leise überflimmerte Trichter sich gegen das Schloß hin verengte, schimmerten die weißen Leiber der steinernen Göttergestalten; nur zarter, in mildern Linien als am Tage und noch schwerer zu unterscheiden. Und das machte der Mond, der ein kaum merkliches Zittern um die starren, steinernen Götter wob und einen damit belog.

Indessen hatte sich in dem Schlosse der Gräfin vieles begeben, was in unsrer Zeit ungewohnt und fremdartig erscheinen muß und kaum Glauben fände, wären nicht Eingeweihte, die versicherten, daß die Gräfin viele seltsame und oft ganz ungeheuerliche Dinge auf ihrem Schlosse erlebt, das, eine kleine Wegstunde von der Grenze der Stadt entfernt, wie eine Insel märchenhafter Möglichkeiten an den leise ansteigenden Ufern der Berge schwimmt.

Wenn die Gräfin, die ihren Mann als kaum Siebzehnjährige im Duell verloren haben will, wenn die Gräfin, sagen die Wissenden, das Abenteuernde ihres Blutes stark werden fühlt, verabschiedet sie die Dienerschaft, voran den alten Romaldo und bittet Gäste in das Schloß, die Sinn und Verstandnis für ihre bunten Außergewöhnlichkeiten zeigen. Mondnächte liebt sie über die Mäßen für ihre Feste. Oft geschieht es dann, im ersten Grauen des Morgens, daß der alte Romaldo heimlich über das Gitter klettert und mit einer bekümmerten Furchen um die bartlosen Lippen Umschau hält, was der nächtliche Uebermut angerichtet hat.

Diese Mondnacht hatte die Gräfin dazu aufersehen, sich mit ihren im Grunde sehr kalten und grausamen Einbildungen wieder einmal auseinanderzusetzen. Die Dienerschaft war mit den ersten Atemzügen des frühen Abends, die über die Weinberge herüber seufzten, entlassen worden, alle Lichter waren verlöscht und nur der Mond, der, wie erwähnt, nicht mehr in der vollen Fülle seines Glanzes, einen betäubten Schatten um seine verwundete Scheibe ahnen ließ, sollte, von dem übergossenen Schloßdach über verschmörkelte Balkons niederrieselnd, ein sanftes Licht in die Zim-

mer tragen, um den ganz leise fröstelnden Park den Mantel eines leuchtenden Nebels breiten und in die verschnittenen Lauben ein paar verkümpfte Finken hängen.

Es waren für zehn Uhr abends gebeten: der Graf Gondrelande, der mit seinen siebenzig Jahren der Gräfin diente und in sinnloser Aufopferung zu jeder Torheit bereit war, die sie von ihm gewollt hätte. Einmal lag er eine ganze trostlose Regennacht lang vor ihren Fenstern auf den Knien, weil sie ihm dafür das leicht getrübte, wohlriechende Wasser versprochen hatte, mit dem sie sich des Morgens ihre Augen wusch. Eine minnefängerliche, zur Selbstverstümmelung bereite Demut und Dienstbarkeit war in diesem belächelten und unerquidlichen Sich-Darbringen.

Es war ferner gebeten: der Baron Tröm von Trömrüeb, der in den Außergewöhnlichkeiten der Gräfin etwas wie einen Lebensinhalt suchte, um sich die Leere alltäglicher Abenteuer, billiger Siege über Frauen und mit Pferden zu ersetzen, und der in den nächtlichen Festen ein wenig der vielen, kleinen Unsinnsigkeiten vergaß, durch die er ansonsten sein Vermögen in nicht ungefährlicher Weise wagte. Er liebte die Gräfin nicht, brachte immer ein leises spöttisches Lächeln in die Mondscheinbegebenheiten mit und war nie so recht Akteur, immer Zuschauer, scheinbar mitten in den Dingen stehend und doch immer weit weg von ihnen, innerlich losgelöst; ein Spion, wenn man will.

Ferner war geladen: der Großkaufmann Söhnes. Ein dider Herr, verheiratet, sonst unbedeutend und leicht geneigt, in Schweiß zu geraten. Er konnte in der Stadt einem Wagen nachlaufen, nur um laut und vernachlässig ein paar berühmte und allbekannte Persönlichkeiten vor aller Welt vertraulich zu begrüßen. Er liebte die Gräfin, insofern er sich auf Grund seines Vermögens dazu verpflichtet fühlte. Niemand weiß, ob die Gräfin ihm diese Pflicht leicht oder schwer machte.

Endlich war gebeten: der sehr schweigsame, sehr blass achtzehnjährige Gymnasiast Bibi, der oft der Gräfin ein Buch vorlesen oder kleine Dienste bei der Manicure leisten, manchmal auch ganz allein mit ihr soupiieren durfte. Er liebte die Gräfin.

Um Schlag zehn Uhr sollte das folgende Spiel beginnen. Der Graf von Gondrelande mußte, ganz in ein graues Trübsot gehüllt, mit feuchtem Laub in einer weiß gepuderten Perücke, den verwitterten Faun von dem bröckelnden Postament heben und an seiner Stelle die wenig entgegenkommende steinerne Nymphe, die auf dem gleichen Postament ihre Jugend seit zweihundert Jahren verteidigte, in eine Umarmung zwingen. Der Graf von Gondrelande hatte in einem Mansardenzimmer des Schlosses Toilette

gemacht. Und um zehn Uhr ging er, die Unmöglichkeit seiner hilflosen Glieder aufopfernd, in ein schlotterndes Trikot und graue Lächer gewickelt, zur Jaungruppe. Mühsam spannten sich seine verwickelten Muskeln, um sein steinernes Ebenbild in den Rasen zu heben. Und dann legten seine zitterigen Arme nach der tugendhaften, verwitterten Nymphe. So mußte der Graf von Gondreland stehen, bis die Gräfin kommen würde; er durfte sich nicht regen und nicht seufzen und kein Wort reden.

Den marmornen Apollo sollte der Baron Tröm von Trömrüed in den Sand rollen und, einer Statue gleich, herrische Pracht und kraftvolle Zuversicht stellen. Lächelnd und mühelos war der steinerne Gott in den Sand gerollt, und lächelnd stand ein kaum merklich atmendes Leben in weißer Körperlichkeit dort, wo ein von vielen Regennarben und Zeitmalen übersäter Apollo aus seiner unlebendigen Pose verdrängt war. So mußte der Baron Tröm von Trömrüed regungslos ohne einen Seufzer und ohne ein Wort auf die Gräfin warten. Nur ein ungewolltes Lächeln verzog sich nicht von seinen gleichgültigen Lippen.

Den schönen Triton mit dem neckisch gewundenen Muschelhorn aus seiner erbgeessenen Stellung zu verdrängen, war Herrn Söhnes zugefallen. Als er den Sohn Poseidons und der Amphitrite mit ungelenten Armen in das Violenteet hinunterhob, geriet er in Schweiß. Und als Herr Söhnes vollends die zu kurz ausgefallenen Beine in den Schuppenschwanz aus Pappe zwängte, und die Muscheltrompete mit plumphen Fingern an die Lippen setzte, glitt das Licht der verwesenden Mondesfrucht mit einer so gewaltig höhnischen Umständlichkeit über seine Nase, die sichernde Falten und närrische Blasen trieb, daß er nur in dem Bewußtsein, Poseidons und der Amphitrite Sohn zu sein, die Kraft fand, eine Stunde lang seine Muscheltrompete an den Mund zu halten. Denn eine Stunde lang mußte Herr Söhnes auf die Gräfin warten.

Für Bibi waren keine Götter mehr übrig geblieben. Ihm hatte die Gräfin ein Sakrileg zugebracht. Vor der winzigen Kapelle, die an den östlichen Flügel des Schlosses angebaut war, stand ein heiliger Sebastian aus lichthem Eschenholz geschnitten. Ein paar verblichene Blutflecke tropften um die dünnen Speere, die aus seinem schönen Körper wie Aeste eines ewigen Lebens wuchsen. Als der zehnte Glockenschlag in die Weite gewandert war, kam Bibi mit zaghaften Schritten aus dem kleinen, mit grünen Rolläden verschlossenen Pavillon, der tief versteckt im Park schon oft dem Schlosse verheimlicht hatte, was die winternden Bäden sahen. Das Mondlicht legte feuchte Silberflecken auf die nackte Brust und den nackten Rücken des kleinen Bibi.

Und er hob den heiligen Sebastian von dem verzierten Capital seiner Säule und stellte sich selbst vor die Kapelle. Ein breit fließendes Leinentuch fiel über seine Füße, und die blasse Hand kämpfte mit papiernen Speeren, die er in die Spannung seiner jungen Muskeln bohrte. Das Licht der Nacht spielte um die unsagbare Keuschheit dieses Bildes; Bibis Augen waren einer süßen Schmerzlichkeit voll, und sein Gesicht erlebte unter dem Bittern einer tiefen Scham das Martyrium des heiligen Sebastian. So stand Bibi eine Stunde lang im Mond und wartete auf die Gräfin, die er liebte.

Denn die Gräfin wollte um die elfte Stunde, nur in ein Wunder von Schleiern gehüllt, durch den Park gehen und die neuen Götter und die neuen Heiligen, die lange genug ihres Anblicks geharrt hätten, auf die Probe stellen. Wer so stark war wie die steinernen Götter, daß er es ohne Wort und ohne Seufzer ertrug, wenn sie in Schleiern aus Seide und Mond vorüberging, der durfte ihres Winkes gewärtig sein und im blauen Zimmer mit ihr ganz allein einen uralten Wein trinken und Früchte von großer Süßigkeit essen und durfte die Gräfin auf den Mund küssen. Wer aber, ihrem Anblick hingegeben, auch nur seufzte, mußte bis zum ersten Hahnenschrei auf seinem Postament bleiben und durch das harte Tageslicht seine übernächtlige Göttlichkeit in das Ankleidezimmer tragen. Ganz still standen die vier Menschen in dieser Nacht, die lächerlich und von einer unerhörten Schamlosigkeit war. Ein weiches Dufte war in der Luft, heiße Rufe verslogen über den zugestupften Kronen, und der Mond glockte wie eine dicke Melone in den Garten dieses sehnächtigen und empörten und niebergebandigten Bitterns. Der Graf von Gondrelande jagte mit dem fühllos gewordenen Arm nach der tugendhaften Nymphe, der Baron Tröm von Trömrud gab seinem Apollo ein fassungloses Lächeln, Herr Söhnes spürte seine Beine anschwellen und freute sich zaghaft der stummen Muscheltrumpete, und der heilige Sebastian fühlte eine kleine, arme Träne, die auf seine nackte Brust gefallen war, wie den ersten Blutstropfen aus dem Speere quellen.

Elf Glockenschläge glitten warnend durch die Nacht. Dann kam die Gräfin. Wie ein Wunder wurde sie aus einem Lagustrauß herausgeboren, hatte grüne und weiße und blaue Schleier um den Leib und Schleier aus Farben, die mit einander Hochzeit hielten und neue Farben zeugten, und das verworfene Mondlicht gab seinen Segen zu dem hegenhaften Spiel. Rasch zerbrochene Bewegungen ließen auf Augenblicke viel von der unheiligen Musik dieses schreitenden Körpers ahnen. Und als die Gräfin an dem Grafen von Gondrelande vorbeikam, gab er die

tugendhafte Nymphe frei und sank in die Knie; mit einem wirbernden, grausam klirrenden Lachen war der Graf von Gondrelande abgetan. Und mit demselben Lächeln Herr Söhnes, der ein Bein aus dem Fischeschwanz befreite, eine rasche schreitende Bewegung zu der unheiligen Frau in den Schleiern hinmachen wollte und dabei die schöne Muscheltrumpete in die Viole fallen ließ. Apollo stand starr und unbeweglich, aber es war ein drohendes, unsäglich verächtliches Lächeln um seine Lippen, daß die Gräfin wie in einem leisen Schauer ihre Schleier fester zog und sich rasch zu der Kapelle wendete, wo der heilige Sebastian reglos sein Martyrium ertrug und auf die Verklärung wartete. Bibi war ein Held. Das Mondlicht küßte seine Schultern, und er stand unbewegt, als die Schleier an ihn rührten, die er nur nah wie eine Vision empfand; unbewegt, als die Gräfin mit einem dankbaren Blick zu ihm aufschaute; unbewegt, als sie ihm mit einer unklaren Stimme zurief: „Bibi — Bibi . . . hören Sie nicht? Steigen Sie herunter, das Spiel ist aus.“

Doch Bibi stieg nicht herunter. Ueber seine keuschen Augen wanderte eine Träne, und die Gräfin erschrak, als sie unter der papiernen Pfeilspitze eine tiefe Wunde bluten sah.

„Bibi . . .“

Erst dann, als dem heiligen Sebastian ein Dolch aus der schlanken Knabenhand fiel, ein Dolch mit dem er sein junges Leben zerstört hatte, und als Bibi seufzend in die Nische der Kapelle sank, wußte die Gräfin, daß auch Bibi nicht standhaft war. Sie kniete vor seine Bildsäule, und ohne Tränen fröstelte ihr Entsetzen.

Der Baron Tröm von Trömrüed ermannte die beiden andern. Er führte sie in die Ankleidezimmer. Bitternd schlichen sie ihm nach: der halbzerquetschte Triton und der starre Faun.

Der Mond flüchtete feig hinter die Berge.

Mit dem Morgen kam Romaldo. Er fand die Gräfin bei Bibi.

„Josef . . .“. Es war ihr erstes, von allen Gräueln gequältes Wort nach dieser Nacht.

Romaldo wußte, daß er die schamlose Lüge, Romaldo zu heißen, nun nicht mehr zu tragen hatte. Er hieß Josef. Ganz schlechtweg Josef. Und er trug die Gräfin auf ihr Bett und schloß die Tür. Dann legte er den armen, kleinen Bibi in die Kapelle und stellte den steinernen Faun neben seine Nymphe, den marmornen Apollo setzte er auf sein Postament und den lustigen Triton auf den Sockel aus Sandstein. Nur den heiligen Sebastian vergaß er.

Dann ging die Sonne auf.

Rundschau

Belinde

Der junge Goethe beschloß seine jetzt vergessene erste Fassung der „Stella“ mit der Lösung, daß die beiden Frauen sich dem gemeinschaftlich Geliebten mit den Worten hingeben: „Wir sind beide Dein“. Die beiden Männer, welche Eulenberg die schöne Frau Belinde lieben läßt, sprechen: „Einer von uns muß tot sein“. Denn Belinde wie ihr brennender Bräutigam Roger hatten den ersten Gatten Eugen verschollen und tot geglaubt. Nun kehrt der einst arm Hinausgewanderte, dem Belinde Treue schwur, plötzlich reich und stark zurück in das einsame Haus, in dem Belinde mit dem hyperästhetischen, selbstherrlichen Bruder Hyacinth ihre Tage halb träumend dahinlebt. Das eigentliche Thema des Dramas ist fast Ibsenisch zu nennen, denn es wird die Frage hin- und hergewendet: Wem wird Belinde treu sein? Und dieser kühne Dichter Eulenberg hat den Mut, uns vorzuführen, daß Belinde nicht dem Eugen oder dem Roger treu ist, sondern daß dieser erzogene Begriff auch in der edelsten Natur erblaßt vor dem im Tiefsten erwachsenen Urgefühl der Hingabe an den Stärkeren, an den Da-Seienden. Sie stößt erst Eugen von sich, dessen Bild schon tot in ihr war, und will sich Rogern ganz hingeben. Eugen aber, der zehn Jahre treu gewesen ist, weicht nicht, und in einem amerikanischen Duell, das Rogers eigene Schwester unbewußt entscheidet, fällt der brennende Jüngling.

Bis hierher wird ein jegliches Publikum gespannt und erregt den Vorgängen folgen, denn diese drei Akte sind das Straffste, Geschlossenste, im alten Sinne Dramatischste, was Eulenberg bisher geschaffen hat.

Dann aber wird die Handlung feiner und Eulenbergischer, und das Publikum wird befremdet sein; die aber, welche Eulenberg lieben und verstehen, werden sagen, daß es Eulenberg zum ersten Mal in den letzten Jahren hier gelungen ist, das, was man von ihm immer forderte, das Konzentrierte, Bedachte, durch Selbstzucht Gewonnene zu vereinigen mit dem Duntigen und Hintwischweisenden, das von je seine Art war. Die trauernde Belinde, die unheimlich immer deutlicher die Nacht des Lebenden verspürt, verfällt nun langsam wieder dem, den sie schon tot glaubte, und in ihr verblaßt das Bild dessen, der nun wirklich tot ist. Die Nacht dieses Urgefühls verwirrt sie so furchtbar, das Bewußtsein, ihres „Herzens trauriger Paralell zu sein,“ erschüttert die edle und zarte Natur so, daß sie sich tötet.

Was aber ist ganz Eulenbergisch in diesem Stück? „Der Schauplatz aller fünf Akte ist in Belindens Haus und Herz, gestern, heut und morgen.“ Das Stück spielt in einer Zeit, die aus Romantik und Gegenwart gemischt ist. Die Menschen sprechen teils in jambischer, von ursprünglichen Bildern erfüllter Sprache, teils in wüthig grotesk springender Prosa. Am Eulenbergischsten aber ist ein tragisches Satirspiel, das der Dichter mit Kunst, Freude und Klugheit in die Handlung als Gegenstück verschlungen hat: Das Stück des behandschuhten und schönbärtigen „Menschen vom letzten Adel“, die rührende Groteske Hyacinths, der nur seinen weltabgewandten Sentiments lebt und seinen Bildern, die eine ferne unbekannte Geliebte malt. Wenn sich diese Geliebte als scheußlicher, kleiner Dackel, als wucherischer Jude Moris entpuppt,

tritt der gefürchtetste Moment des Stüdes ein; wenn aber unter dem Wirrwar der wirklichen Welt dieser morphinistische Aesthet — selbst vom treuen Diener Philipp verlassen — zusammenbricht, erhält dies Spiel zu Ironie, Scherz und Satire die tiefere Bedeutung.

Eulenberg hat mit diesem Stüd also erwiesen, daß er auch knappe Szenenfolgen aufbauen, ein hünen gerechtes Stüd schreiben und in vollkommener Weise das Tragische mit dem Grotesk-Romischen mischen kann. Ob die ‚Belinde‘ sein schönstes, buntestes Stüd ist (man erinnere sich an den ‚Natürlichen Vater‘, an ‚Alles um Liebe‘), weiß ich nicht; sein reifstes, rundestes, geschlossenstes Werk der letzten Jahre ist es sicherlich. Und wie stark dies Liebesstüd wirkt, zeigte sich, als das bisher Eulenberg feindliche leipziger Publikum bei der Uraufführung des Alten Theaters in enthusiastischen Beifall ausbrach. Adele Doré spielte die Belinde, als ob sie den vom Dichter vorangesetzten Prolog verkörpern wollte; es war, als ob sie mit den schönen Gesten ihrer Hände das arme, einsame, von unheimlichen Mächten erschütterte Herz Belindens trüge. Alle andern Darsteller bemühten sich redlich und tapfer — aber es ist in unseren Tagen nicht leicht, Eulenberg zu spielen.

Kurt Pinthus

Amsterdam

Die Theatersaison ist nun in vollem Gange. Alle Truppen haben ihre Eröffnungsvorstellungen hinter sich. Nur die ‚Het Nederlandsch Tooneel‘ ist dieses Jahr der alt-amsterdamer Tradition treu geblieben mit Bezug auf das gewohnte sogenannte September-Stüd. Im Monat September bekommen seit Jahr und Tag alle in Kontor und Haus Angestellten einen oder mehrere Ausgangstage, um den Zoologischen Garten, die Museen und das Theater zu besuchen. Alle öffentlichen Vergnügungsanstalten gewähren da-

rum in diesem Monat außerordentlich ermäßigte Eintrittspreise, und selbstverständlich stellen auch die Theaterdirektoren ihre Darbietungen auf den Geschmack und die Fassungskraft dieses September-Publikums ein. Das königliche Schauspielhaus, das für dieses Publikum ein Stüd von Bourgeois und Duqué: ‚Bouquettière de Paris‘ auf die Bretter brachte, erzielte damit lange einen ganz netten Erfolg, worauf natürlich die Spielleitung, wenn sie die Sache vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, gar keinen Grund hat, stolz zu sein. Das große Publikum bleibt eben ein aesthetisches Rätsel. Kurze Zeit, bevor man sich dieses Nährstüd in fünf Aufzügen leistete, hatte uns dieselbe Truppe durch eine in jeder Beziehung vorzügliche Interpretation von ‚Rutherford & Son‘ völlig befriedigt. Einige technische Fehler abgerechnet, die Jugendwerken fast immer ankleben, bleibt das Stüd der noch sehr jungen englischen Schriftstellerin Githa Sowerby doch bedeutend genug, um größeres Interesse zu verdienen, als es hier fand. Die Inszenierung war so geschickt, die Rollenverteilung so glücklich, daß auch Pessimisten den Eindruck gewonnen haben: die künstlerische Leitung der Gesellschaft steht am Vorabend besserer Tage. Daß sich das Stüd nicht lange auf dem Repertoire gehalten hat, ist wirklich zu bedauern.

Der Saisonbeginn des Heijermanschen Ensembles nahm nicht weniger als drei Abende in Anspruch, da jeder der vier Regisseure — Heijermans, Eduard Verklade, Moor und E. Ersmann — sich dem Publikum vorstellen wollte. Eduard Verklade, der zugleich als Zweiter Direktor tätig sein wird, ist eine durchaus eigen- und einzigartige Erscheinung unter den Neugestaltern des Theaterwesens in Holland. Vor Jahren wirkte er mit Willem Royaards zusammen. Das künstlerische Neuland, das sie mit den Aufführungen mittel-

alterlicher geistlicher Spiele, wie 'Jedermann', entbeden, war eine Offenbarung. Nebenbei bemerkt läuft die Auffassung von Kogaards und Verlade der von Max Reinhardt schnurstracks zuwider. Setzte Reinhardt 'Jedermann' unter Massenaufgebot und in einem Zirkus in Szene, so kamen Kogaards und Verlade mit den einfachsten Mitteln aus und erfassen damit den Charakter und den Geist des Werkes meines Erachtens viel besser. Darnach ging jeder der beiden seinen eigenen Weg: Kogaards bildete im Jahre 1908 die Truppe 'Het Tooneel', Verlade die Truppe 'De Hagespeelers'. Kogaards verwirklichte sein Ideal: er erweckte die biblischen Trauerspiele unsres größten Dichters Joost van den Bondel (1507—1697) zu neuem Leben und beschämte damit alle, die an der Möglichkeit gezweifelt hatten. Verlade fühlte sich dagegen zu Shakespeare hingezogen: nach eignen Ideen vereinfachte er die Inszenierung und verdankt gerade diesen Aufführungen seine Bedeutung. Den Stücken des modernen Repertoires weiß Verlade ein ebenso apartes Cachet zu geben. Auch hier besteht seine Kunst darin, mit den einfachsten Mitteln einen künstlerisch hohen Gesamteindruck zu erzielen. Ungefähr vor einem Jahre begann er mit seiner Truppe ein Gastspiel in Indien und kam vor einem Monat zurück—beladen mit Lorbeern und andern hübschen Sachen. Die Nachricht nun von der Kombination Beijermans-Verlade erregte allenthalben berechtigtes Aufsehen: Beijermans der Naturalist Arm in Arm mit dem vergeistigenden Idealisten Verlade! Die Zukunft soll noch erweisen, was hieraus wird. Paul Huf

Operettenleute

In Edmund Ehlers 'Frauenfreßer' (melodisch, daher uninteressant, anständig-bürgerlich, daher langweilig) sind fast ein halbes Duzend alter und neuer Operettenleute mit eigenem Gesicht.

Der lebenswürdige Typ: Goldi Deutsch, der sich mit der gelassenen Grazie des Bonvivant über sich selbst lustig macht. Der unwiderstehlich festsche Nazi-Typ: Gustav Wagner, der noch immer wie ein junger Gott tanzt und seine spärlichen Pointen raketenhaft herausschleudert. Der harmlose Naivlings-Typ: Fritz Verbee, ein Jüngling ohne Routine, aber mit Stimme. Die verlebte Ruine und der Diener-Trottel: von Peer mit scheußlichen Uebertreibungen, von dem neuen Felig Böschner mit 'bemmischer' Lebenswürdigkeit agiert. Von den Damen fällt die neue Vera Schwarz mehr wegen ihrer Toiletten in die Augen als wegen ihrer Gesangkunst in die Ohren; immerhin ist die gesangliche Kultur größer als die schauspielerische. Ein Lichtbild: Elise Alder. Seit ihrem Debut im 'Walzertraum' hat sie entschieden Fortschritte im Gesang und in der Lebendigkeit des Spiels gemacht. Nur sollte sie sich hüten, in Maniertheit zu verfallen. Die anspruchslose Natürlichkeit steht ihrer Begabung am besten.

Das ist bei Monti. Bei Charle giebt es einige Neubesehungen, die seinen 'Orpheus in der Unterwelt' zwar auch nicht schmachtender, aber die Aufführung doch ein bißchen angenehmer machen. Da ist vor allem Henry Wender als Jupiter; den Berlinern jedenfalls sympathischer als der grotesk-nerböse Ballenberg. Wender übertreibt höchstens nach der rituellen Seite; er hat seinen asthmatisch-berlinischen Jargon beibehalten und ist von einer biedernden Gemütlichkeit. Das Experiment, die öffentliche Meinung sprechen zu lassen (durch Annie Rosar) ist in dieser Form als mißglückt zu betrachten. Vorher war es allerdings schlimmer. Dagegen ist die Eurydice der Elise Heß ein großer Gewinn. Die Dame kann Offenbach richtig singen. Somit war sie, nebst Pfann, die Ausbeute des Abends.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Der neue Theaterbau/ von Friedrich Weber-Robine

Unsre moderne Theaterkultur steht augenblicklich auf einem Sprungbrett; unentschlossen, ob sie sich zurückwagen soll zu den klassischen Völkern, denen das Guckkasten- oder gar das Puppentheater fremd war, oder ob es sich der neuen Ideen liebevoll annehmen soll. Dabei ist es sehr vergnüglich, wahrzunehmen, wie überall das Projekt vom Theater der Zehntausend als etwas Neues, ganz Außergewöhnliches angestaunt wird. Die alten Griechen hatten es in den verschiedensten Abstufungen zu einer Fassungszahl von sechsundfünfzigtausend Zuschauern gebracht. Und heute, da sich bei uns amerikanischer Wagegeist überall bemerkbar macht, läßt man sich noch mit einem Theater der Zehntausend imponieren. Das rührt daher, daß das Gros der Theaterbesucher nur schaulustig ist, sich im übrigen aber den Teufel um das innere Wesen des Schaubühnenlebens, seine Herkunft und Entwicklung kümmert. Machen zehntausend Plätze und das, was man darauf zu sehen bekommt, Sensation, so steigen die Preise wie die Preise des Fleisches — die Volkskunst kann sehen, wo sie einen Boden findet. Inmitten dieser wenig löblichen Verfassung des Theaterbauwesens tauchen dennoch hin und wieder Lösungen auf, welche wenigstens in rein technischer Beziehung Ideen enthalten, der Nachprüfung Berufener würdig. Besonders die beiden letzten Jahre waren darin verhältnismäßig fruchtbare.

Mit der Theateranlage nach dem System August Zeh in München setzte eine bestimmte Richtung ein. Zeh hat keineswegs eine neue Grundlage geschaffen, denn die Verlegung der Treppenhäuser eines Theaters mit staffelförmig hinter- und nebeneinander angeordneten Rängen unter diese Ränge haben uns schon die römischen Baukünstler gezeigt. Dagegen war ihre Raumeinteilung nicht dieselbe. Zeh gruppiert die gesamten Zuschauer möglichst vielfältig und teilt jedem der getrennt von einander angeordneten Treppenhäuser eine bestimmte, nur einen kleinen Personenzirkel aufnehmende Rangabteilung zu. Dieser Teil des Publikums kann aber ohne Schwierigkeit zu der nur für ihn bestimmten Treppe gelangen, was bei einem Zwang zur schnellsten Entleerung des Hauses von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Das Parterre ausgenommen, sind die Sitzplätze in einzelnen Abteilungen angeordnet und durch Scheidewände in Höhe der Brüstung von einander getrennt. Diese Abteilungen befinden sich in staffelförmig hinter- und übereinander aufgebauten Stockwerken, wobei der sektorförmige Zuschnitt des Grundrisses mit Bedacht gewählt ist, um in Fällen rascher Entleerung nach Möglichkeit ein Drängen und Stauen des Publikums auszuschließen. Der Hauptgedanke läßt für die Anordnung der einzelnen Teile die verschiedensten Ausführungsformen zu. Wird die Gruppierung mehr auf Längen- als auf Breitenausdehnung zugeschnitten, so tritt natürlich die Sorge um die Schallwirkungen auf, die durch geeignete Reflexmittel eben gesichert werden müssen. In dieser Hinsicht will Zeh zu-

nächst die flache oder nur schwach gewölbte Decke des Zuschauerraumes mit einer entsprechenden Anzahl radial verlaufender Kanäle versehen, die bei der Bühne beginnen und ungefähr beim letzten Drittel der Deckenlänge in schrägen Absätzen oder allmählich in die Deckenfläche übergehen. Es werden also hauptsächlich die unten gelegenen Plätze dabei bedacht. Indes glaube ich, daß sich Jesh von den Schallwirkungen des Tones, der von einer Bühne ausgeht, nicht ganz zutreffende Vorstellungen macht. Die Tonwellen können wohl nach unten reflektiert, wie aber sollen sie nach oben gebracht werden? Der Hinweis des Erfinders auf die Rippen an den Decken der Musikpavillons ist verfehlt. Ebenso wenig, wie über die Klangrippen der Resonanzböden bei Klavieren die Anschauungen der Fachleute übereinstimmen, sind die Pavillonrippen Dinge von bestimmtem Charakter. Außerdem ist ein großer Unterschied zu machen zwischen der Konzentration von Schallwellen in einem doch verhältnismäßig kleinen Raum und den Tonwellenbewegungen im Theater. Alles in allem dürfte aber der bautechnische Grundgedanke August Jeshs in der Praxis Beachtung verdienen.



Ihm folgte eine Neuerung von Bossmann & Knauer, die zwar im engeren Sinne des Wortes eine Bühneneinrichtung ist, aber gleichwohl zu den gesamten Elementen des Theaterbaus gerechnet werden kann, umso mehr, als sie an sich bautechnischer Natur ist. Es handelt sich hierbei um einen allerdings vielbeklagten Mangel im Theaterbetrieb, nämlich um einen geeigneten Platz, von welchem aus alle für den Fortgang einer Theatervorstellung verantwortlichen Faktoren, wie Regisseure, Inspektanten, Beleuchtungsinspektoren die Vorgänge auf der Bühne beobachten können. Diesem Zweck dient nach vorliegender Idee ein Vorbau an der Bühnenrampe, der mit einem fahrbaren Souffleurkasten verbunden ist. Dieser Vorbau bedeckt nicht nur den ganzen Aufnahme-raum für den Beobachter, sondern auch den in sich selbst abgeschlossenen Souffleurkasten bekannter Form. Man hat diesen mit Rädern versehen, damit der Vorbau samt ihm je nach Bedarf seitlich verschoben werden kann, was namentlich dann wichtig ist, wenn an den Seiten der Bühne oder Kulissengassen Beobachtungen anzustellen oder Anordnungen zu treffen sind. Es dürfte sich vielleicht empfehlen, den so gedachten Standort durch einen Fernsprecher mit der Bühne zu verbinden.



Neu ist ferner eine Theaterbühne, deren Podium aus unabhängig von einander versenkbaren Einzelpodien besteht. Dem System liegt die alte Aufgabe zu Grunde, wie der Bühnenraum zu teilen ist, damit neue Szenarien vorbereitet werden können, während die Vorstellung auf der Hauptbühne ungestört weiter geht. J. E. Westphal in Hamburg hat den Bühnenraum in Richtung der Zuschauer geteilt, Oswald Stoll in Cardiff hat die Bühne in Zonen eingeteilt und ihr den Namen Ringbühne gegeben. Die Serie ähnlicher Bauarten wird in der Regel eigentlich 'Drehbühne' genannt. Auch bei Gebauer handelt es sich darum, daß auf den versenkten Teilpodien die für den nächsten Akt erforderlichen Dekorationen in Ruhe aufgebaut werden können, damit ein schneller Wechsel der Bilder eintritt. Ein zweites Ziel der Erfindung ist darin zu erblicken, daß hier durch die versenkbaren Teilpodien die bisher üblichen Kassetten und deren Klappen ersetzt werden. Die versenkbaren Teilpodien sind mit Klappen oder Schiebern derart versehen, daß in dem Augenblick, da sämtliche Teilpodien gehoben sind, der Bühnenboden nur durch deren Belag gebildet wird. Wenn dagegen

ein Teil der Podien gesenkt ist, schließen die Klappen der andern den Bühnenboden zu.

*

Es gibt noch eine andre Art von Theaterbühne mit versenkbaren Teilpodien. Hierbei liegt das Hauptmerkmal darin, daß in dem feststehenden Teil des Bühnenpodiums auf beiden Längsseiten der Teilpodien verschiebbare Rahmen eingebaut sind, welche beim Szenenwechsel mit dem von den Teilpodien gehobenen Bühnenwagen gekuppelt und abgefahren werden. Bei dieser Idee können auf der Spielbühne Bühnenbilder vorgeführt werden, ohne daß dabei das Bühnenpodium durch irgend welche Schlitze oder ähnliche Öffnungen eingeschränkt zu werden brauchte. Die Hauptmittel bilden in dem feststehenden Teil des Bühnenpodiums auf beiden Längsseiten der Teilpodien in festen Trägern verschiebbare Rahmen, deren Bewegung ein Motor ermöglicht. Der in Frage kommende Rahmen wird bei einem Szenenwechsel einfach mit dem Bühnenwagen verbunden und nach dem hintern Bühnenraum gefahren, wo er von einem Teilpodium in den Keller befördert wird. Der spielfertige aufgebaute Bühnenwagen dagegen wird durch die versenk- und hebbaren Teilpodien in Höhe der Bühnenplattform gebracht.

*

In technischer Beziehung erwähnenswert und auch Bauteile des modernen Theaters betreffend ist ein Rauchabzug von Johannes Fleischer in Frankfurt am Main und Johann Peter Scheuren in Mainz. Sie führen durch den Dachstuhl ein oben jalousieartig ausgebildetes Rohr senkrecht hindurch. Dieses wird nach Auslösung einer Sperrvorrichtung durch Gegengewichte hochgezogen, damit es mittels eines am obern Ende angebrachten Querbügels die Durchlaßklappen öffnet. Zu seiner Aufnahme ist im Dachstuhl des Bühnenhauses eine Art Haube aus Stahlpuß mit einer Öffnung in der Mitte vorgesehen; ein zweites Rohr umgibt das ersterwähnte. Neben den Aufgaben der Sicherheit ist auch noch die Versorgung des Bühnenraumes mit frischer Luft durch Ventilatoren bedacht, die sich außen am Aufbau befinden und zweckmäßig durch Elektromotoren angetrieben werden. Die Verbindung dieser Einrichtung mit dem Raum, von wo aus ihre Benutzung erfolgt, stellt ein zu einer Winde führendes Drahtseil her. Während der Vorstellung sind zwei Mann bei der Winde zur steten Beobachtung des Bühnenraums zu postieren. Bei Feuerausbruch ist sofort die an der Wand befindliche Sperrklinke auszulösen, was auch auf elektrischem Wege erfolgen kann. Unter dem Einfluß der Gegengewichte geht nun sofort das innere Rohr hoch und stößt mit seinem Querbügel die beiden Klappen auf. Auch die Ventilatoren werden sofort in Betrieb gesetzt. Der Rauch wird auf diese Weise mit ausreichender und die Erstüdgungsgefahr beseitigender Schnelligkeit abgeleitet.

*

Schließlich möchte ich noch die Theaterbauform des münchener Architekten Henry Selbig erläutern. Er ist um einige Jahre früher als Beh mit seinen Plänen in die Öffentlichkeit getreten. Seine ersten Neuerungen betreffen die Umgestaltung des Zuschauerraums und eine besondere Anordnungsweise der Außentreppe. Er gestaltet die Innenwand eines Theaters, Zirkusgebäudes oder ähnlicher Versammlungsräume als Teil eines Kuppelgewölbes. Die Außenwand wird nach diesem System in der Regel die Grundrißform des Zylinders aufweisen. Vor dieser lotrechten Außenwand ist die kreisförmige Innenwand des Zuschauerraums als Kuppelgewölbe hochgeführt. Die ganze Bauform bedingt natürlich auch, daß die drei Ränge, welche zwischen

Gewölbe und äußerer senkrechter Abschlußwand eingebaut sind, einander konzentrisch nach oben zur Raummitte überragen. Die Durchbrechungen der Kuppel für die einzelnen Ränge bildet Selbig durch in der Kuppelfläche liegenden Pfeilerstellungen mit Gurtüberspannungen. Die Ränge werden ziemlich tief, weisen infolgedessen auch ein großes Fassungsvermögen auf. Sache besonderer Erwägungen wäre die Anbringung zweier übereinander angeordneter Parкетtreihen, die einander aber nur teilweise überdecken. Ebenso können in die Rückwand des erhöhten Parquets, welche den senkrechten Unterbau der Kuppelwandung bildet, Logenplätze eingebaut werden.

Das zweite Projekt Selbigs betrifft die Außentreppe, welche Selbig längs den Seitenfronten des Zuschauerraumes derart anordnet, daß sie sämtliche Ränge mit dem Erdboden verbinden und im wesentlichen nur in einer oder doch nur in einmal umkehrender Richtung verlaufen. Selbig ist in den letzten Jahren seinen hier erläuterten Ideen mit großer Gründlichkeit nachgegangen, was nach den mir vorgelegten fertigen Plänen für Neubauten zu verschiedenen, sehr bemerkenswerten Ausführungsarten gedrängt hat. Doch darüber ein andres Mal.

* * *

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Heinrich Hagenstein: Kammermusik, Lustspiel.

Robert Misch: Die Kinderstube, Dreiaktige Burleske. (Oesterheld & Co.)

Annahmen

Fred Indeweld: 1813, Vaterländisches Schauspiel in drei Akten. Tournee-Direktion Felix Hauer. (Berthold Sturm)

Eurt Kraak: Der reine Tor, Dreiaktiges Lustspiel. Berlin, Lustspielhaus.

Heinrich Lilienfein: Der Tyrann, Drama. Dresden, Schauspielhaus.

Gregor von Pantasi: Prometheus, Tanzspiel zu Beethovens Musik von den 'Geschöpfen des Prometheus.' Prag, Tschechisches Landesth. (Comœdia)

Arthur Schnitzler: Professor Bernhardt, Schauspiel. Berlin, Kleines Th.

Johann Sigurjonsson: Berlin, Eyvind und sein Weib, Schauspiel. München Hofth. (Erich Kelss)

Uraufführungen

von deutschen Werken

26.10. August Sturm: Die Liebesburg, Komödie. Gera, Hofth.

Stefan Zweig: Das Haus am Meer, Dreiaktiges Schauspiel. Wien, Burgth.

28.10. Armin Stein (Hermann Otto Ritschmann): Aribert, Fünfaktiges Trauerspiel. Halle.

Besondere Aufführungen

Das 'Mirakel' von Vollmöller, das bisher nur in Riesenräumen aufgeführt werden konnte, ist jetzt unter Mitwirkung von Max Reinhardt fürs Theater neu bearbeitet worden. Die erste Aufführung in dieser Form bereitet das Neue Deutsche Theater von Prag vor. Der Hauptwert bei der neuen Bearbeitung ist auf Darstellung und Musik (nicht auf Massentwirkungen) gelegt worden. Reinhardt wird die prager Aufführung persönlich leiten.

Jubiläen

Der große König: 75, Berlin, Schauspielhaus.

Ruhreigen: 50, Berlin, Kurfürstenoper.

Theater des Auslands

Das pariser Théâtre des Arts wird Hebbels 'Maria Magdalene' aufführen — in der Uebersetzung des französischen Hebbelforschers Paul Bastier, der die Vorstellung durch eine Conférence einleiten wird.

Zeitungen und Zeitschriften

Paul Varchan: Die Arten des Balletts und Anna Pawlowa. Tag 253.

Ferdinand von Hornstein: Lieber Baron Frandenstein! (Offener Brief.) Münchener Neueste Nachrichten 536.

Seinz Jahn: Die moderne Herrenkleidung auf der Bühne. Die Szene II 4.

Lothar Schreyer: Massenregie. Die Szene II 4.

Karl Reiß: Dresdner Bühnentechnik. W. T. 548.

Vereine

Nach dem Vorbild der Kinotheaterbesitzer, Filmfabrikanten und Filmschauspieler haben sich nun auch die Filmschriftsteller auf Anregung des Fachschriftsteller-Verbandes (Adresse: Humbserbräu, Berlin) organisiert. Sie streben eine bessere Honorierung, sowie den Schutz von Filmideen an und stellen dafür eine literarische Gefung des Kinotheaters in Aussicht.

Zensur

Arthur Schnitzlers neues Drama 'Professor Bernhardt' ist dem Wiener Deutschen Volkstheater von der Zensur ohne Angabe von Gründen verboten worden.

Personalia

Der König von Württemberg hat Richard Strauß die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Ordens der Württembergischen Krone, Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal dieselbe Medaille am Bande des Friedrichsordens und Edmund Reinhardt das Ritterkreuz zweiter Klasse des Friedrichsordens verliehen.

Engagements

Altenburg (Hofth.): Jan Hertfelder vom Stadtth. Osnabrück.

Amberg (Stadtth.): Georg La Tour-Albrecht (a. G. f. d. S.).

Basel (Vereinigte Stadttheat.): Cäcilie Pfleger vom Deutschen Landesth. Prag.

Todesfälle

Hermann Werner in Berlin. Geboren am 11. Dezember 1847 in Magdeburg. Oberregisseur des Berliner Residenztheaters.

Nachrichten

Rudolf Lothar hat die Direktion des Komödienhauses niedergelegt. Es wurde eine Treuhänder-Kommission gewählt, die bis zum ersten Januar 1913 die Geschäfte führen wird. Der Kommission gehören an: für die Vertretung der Schauspieler-Interessen die Herren Albert Paul und Felix Wasch, weiter die Rechtsanwälte Münzer und Frankfurter und die Herren Ball, Gahlo, Baumeister Frank und Generalsekretär Kalm.

Direktor Carl Hagemann legt mit Schluß dieser Spielzeit die Leitung des Hamburger Deutschen Schauspielhauses infolge sachlicher Differenzen mit dem Aufsichtsrat nieder.

Die nächstjährigen Lauchstädter Festspiele bringen das neugefundene Satyrspiel von Sophokles 'Die Spürhunde' in deutscher Uebersetzung.

Die Theateraktiengesellschaft in Krefeld hat das Stadttheater an die Stadt abgetreten. Die Gesellschaft unterhielt das Theater siebenundzwanzig Jahre, sah sich aber jetzt außerstande, trotz städtischer Subvention die aufgelaufenen Verpflichtungen zu erfüllen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsborg & Henrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

14. November 1912

Nummer 48

Gerhart Hauptmann

/ von Willi Dünwald

Zum fünfzigsten Geburtstag

Memento mori, memento vivere wurden eins und flossen zusammen, als Wann voll schmerzlicher Eingebung den immer weiter sich entfernenden, epilogbegleitenden Klang der Ocarina behorchte:

„Das ist der Geist im Stoff: getrieben, gedrängt und gestoßen zu werden, erreichte Formen zu überwinden und höhere Fähigkeiten zu erlangen. Das ist die *scala d'oro* für Geschlechter und Jahrhunderte, die *scala dei Giganti* für Jahrtausende und Völker. Aber leicht wird der Geist höhenstolz, möchte sich trennen aus der Einheit mit dem Stoff und selbstherrlich auf Flügeln des Ideellen ins Weltall hinaus, um dort eine Welt zu bauen, die vom irdischen Dasein nur die Begriffe, nicht aber die Fundamente hat. O Mißklang in den Weltenharmonien! Tiefer als gedacht, fließen freundliche Ströme zwischen Freudenhaus und Gotteshaus. Ergreifend glaubte ich mich hinaufgelebt in eine höhere Lebensform, die von wehschreienden dunklen Mächten und Trieben nichts weiß. Und mir war vor der Gottähnlichkeit nicht mehr bange: solchermaßen glaubte ich den Stoff überwunden vom Geiste, und ich glaubte mich an einem neuen Anfang und vorbereitet zum Eintritt in eine andre musikalisch-kosmische Bruderschaft, wie ich am Abend noch zu dem Glashüttendirektor hoffend sprach. Und nun? Nun liegt er dort, der alte Huhn, fleischliches und verlangendes Teil meiner selbst, erschlagen und stumm gemacht, weil seine Eier und Brunst einbrach in das zu hoch gegipfelte Reich des Geistes, geküßt nach zerbrechlichen Märchengeschöpfen dieses Reiches. Und draußen zieht er, der Michel Sellriegel, die *scala d'oro* — die *scala dei Giganti* — steigende Hälfte meines Ichs, blind geworden, da die Schöpfung weltfremder Sehnsucht zerschellt und geschändet.

Meine Blindgewordene Erkenntnis tastet sich nun in Dir, mein Michel, weiter durch das All. Doch trughaften Trost gab ich Dir mit. Du wirst nicht kommen an das herrliche Ziel, das ich Dir verhieß, das ich Dich träumen ließ. Hier sind die Wurzeln Deiner Kraft. Zwar wirst Du Dich weiterwandernd glauben von Meilenstein zu Meilenstein, wirst Jahrzehnte und Jahrhunderte unterwegs sein und den Fuß doch nicht entfernt haben aus diesen Bergen. Du wirst Deine Blindheit verlieren und wieder sehen können als ein neues Menschlein, blond und schlank. Spielend auf den Gassen von Salzbrunn vermagst Du Dich nicht zu erinnern an das, was war. Pinienfchlante Polinnen, die — in *aqua sanitas* — salzbrunner Brännlein trinken, werden von Dir träumen und dem Kronenwirt die Vaterschaft nicht glauben und von Deiner Mutter Alkmenenschildsal sprechen, weil Du gar so unirdisch, lehnstüchtig dreinschaust. Ein Lehrer wird mit Dir sein, der Brendel heißt und doch keine Ideale, nicht einmal abgelegte, zu vergeben hat. Allenfalls magst Du auf dem Breslauer Gymnasium einen guten deutschen Aufsatz schreiben, Dich aber sonst dort nicht zurechtfinden. Deine in Relativsätzen sprechenden Oberlehrer werden Deine Schreibheftgedichte behohnlächeln und Dir Definitionen und Logarithmen unter die verwunderten, nicht verstehenden blauen Augen halten. Ein sogenannter schlechter Schüler wird erfolglos abtanzen, um sich aderbestellend der Natur ans helle Herz zu werfen. Aber es kann die Hand den Pflug nicht führen, so Gedanken Gondelschiffchen auf Reisen senden. Also wirst Du weiter ziehen, Sauerteig mitnehmend, den Menschen in Dich senkten, und Erkenntnisfrüchte von jenem Baum essend, den der philosophische Schuster Jakob Böhme den Deutschen einst gepflanzt.

Ahnherr bin ich, und ich sehe, vorschauend in kommende Gezeiten, das Leben dessen, der die unverlöschbare Fackel meines Geistes weiterträgt durch Menschenland. Stein wird ihn begieren und das Wort. Und er wird nicht wissen, wohinein er bekennen soll vom gelebten und geschauten Leben. Noch wird er sich in Jena alle Welträtsel lösen lassen, um dann, schneller als schnell, Leib und Gebein folgen zu lassen der großen Sehnsucht, und nachziehen der Spur Childe Harolds. Unterwegs wird, leidenschaftlichen, ausgemergelten Angesichts, das Tier mit zwei Rücken ihm begegnen und ihn anschauen, darob Ekel in ihn einzieht und zugleich hoher Wunsch, sich und die Menschen über diese Erscheinung hinaufzuleben. Einmal und noch einmal fährt er die Spur, sitzt gar langmählig zu Rom im eigenen Atelier, wird des Steines nicht Herr und Meister, meißelt, meißelt, bis ihn Malaria und Typhus forttreiben und er, jung noch und grün, eine

Jungfrau vom Bischofsberg sich hinabträgt . . . zu Sommer-
nachtsglück, zu Sommernachtsraum.

Wie eine Windesharfe sei Deine Seele, Dichter! Der leiseste
Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im
Atem des Weltwehs, denn das Weltweh ist die Wurzel der Him-
melssehnsucht. Also steht Deiner Lieder Wurzel begründet im
Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönt Himmelslicht.' Dies-
seitsklänge und Jenseitsmusik. Noch horcht die Welt nicht hin.
Doch schlage ich auf mein großes Buch, darinnen steht was war
und ist und was sein wird, so lese ich von einer Geistesrevolution
in deutschen Landen mit einem Hauptmann an der Spitze, der
mein Michel ist. Auf Brettern, die die Welt bedeuten, auf Bret-
tern, die eine neue Welt bedeuten, steht er — wohl um das Gruseln
zu erlernen — vor dem Zwiegeschrei: Hosannah und Kreuziget
ihn! Und des Hochverrats an bewährter, heiliger Kunst wird er
schuldig erkannt in Weimar vor versammeltem klassischen Volke.
Denn im Anfang war die Heuchelei: jeder belog sich, vom Himmel
gefallen zu sein, und niemand wollte nie und nimmer die Ge-
burtsszange sehen, die ihn — selbst herzlos, ohne Mitgefühl — an
die Welt gebracht. Menschenbildner im Wort ist er geworden, und
was er formt, ist Not und Schmerz . . . und Sehnsucht. Denn,
da er wanderte, entgegen dem großen Ziel, der scala d'cro, fand
er rechts am Wege und links der Straße die sich vor Weh krüm-
menden Menschen mit der Erlösung heischenden Bittgebärde nach
oben. Diesem Oben, das der Menschen Sehnsucht sich schuf im
Schmerz, im Daseinsschmerz — unbewußt ahnend die irdische
Unzulänglichkeit.

Nachgeklungen hat es in ihm, dessen Seele eine Windes-
harfe, der ein Instrument, auf dem der Kreaturen Klagetöne
harfen. Was will nicht schwingen in diesen Saiten! Frevel-
über-Frevel'-Auf eines Sonnenaufgangsmenschen inmitten derer,
die der Macht der Finsternis erlagen — und der selbst Frevel be-
geht, da er fortstürzt namens eines Prinzips, statt zu bleiben,
um seiner Liebe willen, rettend, was noch rettbar war. Kreischen-
der Haß blutsverbundener Menschen, die Frieden zu halten gutes
Willens sind, aber nicht fähig, weil es eine Versöhnung zwischen
ihnen nicht gibt, nicht fähig, weil sie Monomanen sind, die sich
fliehen würden wie Auszug und Pestilenz, wäre Blut nicht dicker
denn Wasser. Seelengeschluchz eines vor Einsamkeit Angst
Schwizenden, der nicht darüber hinwegkommen kann, was mehr
oder weniger alle Menschen durchleben und fachte vertwinden: Daß
es nichts andres denn Einsamkeit, nichts andres denn einsame
Menschen gibt. Wir begegnen und grüßen einander, aber er-
kennen und verstehen uns nicht. Glauben uns wohl manchmal

seelenverwandt, wie Johannes Boderat und Anna Mahr, und hören bald von der weiblichen Membrane tönen, was wir selbst gesprochen, sie aufgenommen und nun wiedergibt als Sprechendes und doch seelenloses Papageientier. Schüttelfrost und Angstschrei einer, die so viel gelitten um ein wenig Genitalienglück — gehezt vom Widerspruch der Welt in Angelegenheiten horizontaler Freuden, gehezt zu Verwirrungen und Verbrechen. Sie Angst vor Mutterschaft und dort Eier danach — Tobsuchtskrämpfe einer Kindshungrigen, die schlecht und schuldig wird aus rührendem Verlangen und von Erhnnien, zahlreich und geschäftig wie Ratten, in den Tod geschleift wird.

Was will nicht alles schwingen in diesen Saiten! Qual dessen, der ein Narr wurde in Christo, wie ich einer ward im Geiste, wie wir alle Narren sind in irgendwem. Hysterisches Gekammer eines, dem die Weiber am Blute saßen wie Blutegel, der sich am Leben verplemperte und sich nicht aufzusparen verstand für „die Kunst, die die Welt erleuchtet“, zu spät flüchtete und zu früh unterging. Liebeheischendes Betteln des Verzeichneten, der, häßlich wie ein Marabu, doch seine Seele unterwegs sein läßt nach heiligen Höhen, aber verhöhnt, mit Worten gezeißelt und mit der Krone der Lächerlichkeit gekrönt wird. Wimmerndes, herzbrechendes Sterbeverlangen eines armen holden Kindes, dem aus herbster Entbehrung schöne, duftende Himmelsblumen erblühten, und dessen Brunstquell lieblich zu sichern beginnt, da es sich sterbend von dannen träumt. Todesaufschrei, sieghafter des Helden, durch dessen Herz „ein brennendes Recht“ floß, der auszog gegen Bedrücker namens der Schwachen und geschlachtet wurde von einem Landsknecht um dreißig Silberlinge. Revoltesturm der vom Gelde Gefuechteten und vom Hunger Gereizten, die ausbrachen gegen die Schinder und siegend unterlagen. Das Nöcheln dessen, der sich vom Leben abgeschnitten, weil Schicksalsgestrüpp seine Füße gefangen nahm, und nicht befreiende List zu brauchen vermochte, weil er gradgewachsen und dem Schicksal grad ins Auge sehen mußte. Vieles will künden in diesen Saiten: auch die Fabel, die mahnende, von eines Sonnenanfliegers Brustwund und Niedersturz hinab zu versunkenen Glöcken.

Dies alles hat seine windharfene Seele aufgefangen. Sie hat nachempfunden und mit durchlebt die Schauer des Wehs. Sie hat ringender Menschen, siegender und unterliegender, Wollen und Hoffen geformt und gestaltet und hat weiter gegeben, was vom Leben kam und also dem Leben gehört. Und die Welt hat aufgehört und gesprochen: Seht, da wandelt der Heilige unsrer Tage, hinan die scala d'oro, hinan die scala dei Giganti Seht, er wandelt, nachtwandelt, schrecklos durch die Sammertäler

des Irdischen, leidet mit am Jammer als Menschensohn und spricht auf den Bergen mit Gott. Töne tiefster Not sind, da sie seine Seele durchfuhren, verklärter Sehnsuchtsklang geworden. Und Sehnsucht ist Zwiesprache des Teils mit dem Ganzen, des Zeitlichen mit dem Ewigen, ist Gebet. Seht, wie er weltwandelt: ohne verdonnerndes Wort, niemand anklagend, niemand verfliegend; mit tiefstem Verstehen, mit dem schmerzhaften Lächeln geweihter Hingabe Welt und Welt vermittelnd. Und ist unterwegs, zu juchen Brüder und Genossen, zu werben für die andre neue Kosstoff und Geist, deren Weltgefühl den Kosmos schrecklos durchmisst und ohne Schauder den tröstlichen Lebenssaft: Stark sei die Liebe wie der Tod! zu einem fröhlichen Bekenntnis wendet: „Der Tod ist auch mild wie die Liebe. Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück. Das große Leben sind Fieberschauer, bald kalt, bald heiß, bald heiß, bald kalt. Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse?“

*

Mähtlich war sie abgeklungen, ganz untergegangen im Schwall der Weltallrhythmen — die in eine Oarina von weher Seele hineingeschluchzte, herzbrechende Weise. Als Jonathan zurückkam, fand er nur den toten Huhn vor. Er beweinte in ihm Wahn, seinen Herrn.

Lyrisches Portrait / von Julius Bab

Aus den „Lyrischen Portraits“, die bei E. Fischer in Berlin erschienen sind, stehe hier zum fünfzehnten November 1912:

Gerhart Hauptmann

Diemeil am Weg ein Häuflein Rehrich lag,
vermodernd Holz und tierisch Totenbein,
trat der Prophet hinzu und griff hinein. —
Es war ein glühend blauer Sommertag.

Die Jünger folgten stumpf in schwülem Trott,
gefenkten Blicks, der argen Glut zum Raube.
Nun standen sie: Was suchst du, Herr im Staube?
was suchst du, Herr, im Schutt? — „Ich suche Gott!“

Und siehe: aus dem wüsten Rehrich schwang
ein weißer Falter taumelnd sich ins Blau
und leuchtete und stieg und stieg und zwang
auf aller Augen zu entzückter Schau.

Flog in den Glanz — flog noch — man sah ihn nicht —
doch alle Seelen flogen mit ins Licht.

Michael Kramer

Wenn man an solchem Tage nicht bloß gratulieren, sondern auch prophezeien darf, so ist es wahrscheinlich nicht einmal schwer, zu prophezeien, daß neben ‚Emanuel Quint‘ von Hauptmanns Werken dieser ‚Michael Kramer‘ am längsten währen und wirken wird: neben dem Narren in Christo der Narr in Apoll, neben dem Jüngling, der diese trübe Erde durch das Licht Gottes erhellen will, der Greis, der die Unzulänglichkeit dieses Lebens durch die Vollkommenheit der Kunst, die Gebrechlichkeit des Fleisches durch die Stärke des Geistes überwinden wollte. Zwischen Quint und Kramer schreitet oder schwankt die unabsehbare Schar der Männer und Frauen und Kinder, die dieser schöpferischste Dichter unsrer Tage mehr als erdacht, nämlich wahr und wahrhaftig gezeugt hat, um eigentlich immer nur eins, immer dasselbe zu sagen. Quint und Kramer lassen sich von Himmelstönen, mächtig und gelind, im Staube suchen und finden — und sehen ihre Bestimmung darin, mit diesen Himmelstönen ihre mühseligen und beladenen Brüder und Söhne zu erquickten und zu erheben. Beide scheitern, wie Hauptmanns ‚Helden‘ alle irgendwie scheitern. Darum sind sie angeblich gar keine ‚Helden‘. Man blicke auf die fünfundsiebenzig Arbeitsjahre eines fünfzigjährigen Daseins zurück und frage vor ihrem Ertrag, ob Hauptmann denn je die Absicht gehabt hat, einen Helden in jenem Sinne zu gestalten. Vielleicht war er gezwungen, durch scheiternde Helden, durch unheldische Helden sein Weltbild auszudrücken. Seinen maßgebenden, seinen wesentlichsten Dramen gebührt derselbe Untertitel, den Jakob Wassermanns schönster Roman trägt: (Kaspar Hauser oder) Die Trägheit des Herzens. Die Trägheit des Herzens: in dies eine Wort ist die Not aller bessern Menschen zusammengefaßt. Die Trägheit des Herzens (der andern): daran verbluten die edlen von uns. Daran verbluten die Weber, Florian Geher, Helene Krause, der Fuhrmann Henschel, Rose Bernd und ihre Geschwister. Daran verblutet auch Arnold Kramer. Er wird von den Stöcken und Klößen zu Tode gekehrt. Wenn endlich geschehen ist, wovor ihn sein Vater nicht retten konnte, dann spricht dieser den Satz, der ein Schlüssel ist: „Ihr tattet dasselbe dem Gottessohn! Ihr tut es ihm heut wie dazumal!“ Den Gottessohn im Erdensohn auszugraben und von der Traurigkeit seines diesseitigen auf die Tröstlichkeit seines jen-

seitigen Schicksals zu verweisen: das ist der Inhalt der tragischen Werke Gerhart Hauptmanns, soviel er ihrer schuf, und von denen mich unter den Dramen „Michael Kramer“ von jeher am tiefsten ergriffen hat, weil hier das Leit- und Leidens- und Lebenssthema des Dichters am klarsten und reinsten ausgeprägt ist.

Aber freilich: auch hier ist es aus-geprägt in einem Grade, daß es vergeblich um den Anteil derer wirbt, die Kunst nicht empfinden, wenn der Künstler bildet, sondern erst, wenn er redet, also kein Künstler ist. Der dritte Akt hat wieder, zum dritten Mal, verblüfft und erkältet, weil Hauptmann nicht platatiert, daß er uns durch den grauenhaften Jammer menschlicher Verlassenheit zu ergreifen gedenkt. Er sagt beileibe nicht: Seht, wie ich Arnold ins eine, Michaline, die ihm helfen will, ins andre Zimmer setze; seht, wie vergeblich es ist, dem Nächsten, dem Bluts- und Geistes-nächsten wirklich nahe zu sein, wie Wände selbst zwischen Bruder und Schwester ragen; seht, wie ihr blind und taub an einander vorüberrast! Das haben wir zu fühlen. Hauptmann stellt es ohne pathetische Betrachtbarkeit in einer Alltäglichkeit dar, mit deren Nacktheit ihre poetische Sinnbildlichkeit wächst. Der vierte Akt wird dadurch, daß seine feierliche Prosa im Rhythmus von untadeligen Versen klingt, nur musikalischer, nicht dichterisch größer. Auf das Leben ist der Tod, auf den Krieg der Frieden, auf die Verdammtheit die Erlösung gefolgt. Es gehört sich, daß der Dialog einen Glorienschein bekommt, und daß es wie von einer unsichtbaren Orgel schallt. Ihr stiller Ton, wenn es das gibt, rührt an alle Weichheit unsrer Seele und müßte sogar eine harte schmelzen. Es ist eine von Hauptmanns wunderbarsten Eingebungen gewesen, den kunstlautern Krüppel Arnold Kramer auf der Bahre förmlich transparent werden zu lassen. Er strahlt einen Glanz aus, der nachträglich auch Michael Kramer aus einem Gmübler, Erzieher und Kunstbastler zu einem Künstler macht. Wir gewähren dem Vater plötzlich mehr Kredit, als selbst Hauptmann für ihn fordert. Es ist auf einmal, wie wenn der getreue Wächter einer Flamme, die nicht in ihm selbst lebte, von der erloschenen Flamme einen Funken geerbt hätte. Der Prozeß, der meistens erst nach dem Hintritt von Dichtern beginnt: daß ihre Gestalten höher wachsen, als ihnen eigentlich zugebach und zuzutrauen war, scheint bei Hauptmann schon heute zu beginnen. Er wird zu seinem fünfzigsten Geburtstag mit außerordentlicher Herzlichkeit geehrt. Aber wird er mehr geehrt, als er verdient?

Daß Barnowsky, der sich bisher von Hauptmann fernge-
 halten hat oder wohl fernhalten mußte, unter den zweiundzwanzig
 Dramen gerade dieses ausgewählt hat, zeugt von seinem Ge-
 schmack, aber auch von seinem Mut. Das vieraktige Drama wechselt
 in jedem Akt den Schauplatz, und das kleine Theater hat keine
 Drehbühne. Der Regisseur hatte also eine Dichtigkeit der Stim-
 mung zu erzeugen, die sich in den Zwischenakten nicht ver-
 flüchtigte. Es gelang nicht ganz. In Kramers Berliner Zimmer
 zeigt „die Ausstattung nichts Außergewöhnliches“, das heißt: für
 einen Maler, der im Verlauf der Begebenheiten Professor wird.
 Bei Barnowsky wäre sie nur für einen Postassistenten nicht außer-
 gewöhnlich gewesen. Mutter Kramer hatte sich in Wesen und
 Habitus mehr dieser Ausstattung als dem Beruf oder der Berufen-
 heit ihres Mannes und ihrer beiden Kinder angepaßt. Von die-
 sen war Maria Maher (die man seit Jahren bei Reinhardt ver-
 mißt) rührend in der tiefen menschlichen Anständigkeit, dem wär-
 mend fraulichen Verständnis, in das sich bei ihr Kunstsehnsucht
 ohne Kunstbefähigung umgesezt hat. Als ihr Bruder Arnold
 gab Herr Abel merkwürdigerweise eine Charge, nämlich einen
 Verwachsenen und seine Verstocktheit, seinen Distant, seine
 Schrullen. Das alles gab er ohne Fehl. Nur daß ein Schau-
 spieler, der echt genialische Anwandlungen hat wie dieser Abel,
 die seltene Gabe, kunstgelegnete Menschen glaubhaft zu machen,
 nicht gerade bei einer so wichtigen Gelegenheit unterdrücken sollte.
 In der Aneipe war er ein Gast wie andre auch. Dann
 kam der vierte Akt und mit ihm der Prüßstein für Albert Stein-
 rüd. Bis dahin hatte er gehabt, was Hauptmanns Kramer hat:
 die Wähseligkeit der Artikulation, die gefiederartige Spren-
 kelung und Verwilderung der Barttracht, den verwunderten oder
 zornigen Blick durch und über die Brillengläser, die Unnahbar-
 keit, die Strenge des Kunstempfindens, die Unsentimentalität
 eines wie selbstverständlich gütigen Herzens. Ein durchaus deut-
 scher Mann, protestantisch, spröde, schwerfällig und in alledem
 liebenswert, stand vor uns. Leider wuchs er nicht vor uns oder
 doch nicht hoch genug. Der letzte Aufschwung blieb aus. Auch da
 war sympathisch, daß Steinrüd, in großer künstlerischer Ehrlich-
 keit, nicht machte, was er nicht hat. Aber wenn erwiesen ist, daß
 der Genuß, „Michael Kramer“ zu sehen und zu hören, sich am
 Ende in Andacht verwandeln kann, so ist zu sagen, daß wir uns
 hier mit einem Genuß begnügen mußten.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Direktion Lothar?

Eine Direktion Lothar hat es im wahren Sinne nie gegeben. Es gab nur einen Schriftsteller Doktor Rudolph Lothar, der von irgendwelchen Leuten hin- und hergeschoben wurde, und an dessen ernstem Bewußtsein oder bewußtem Ernst man mit Grund zweifeln durfte. Bei der Gründung war er von Doktor Ernst Welisch abhängig, und als sich dieser klugerweise von dem unruhigen Genossen bald zurückzog, war er nichts weiter als ein Unterzeichner von Abmachungen, die ihm Angestellte und Freunde vorlegten. Sein wichtigster Angestellter, mit dem er ununterbrochen arbeitete, war sein Bureauchef Herr Arthur Günsburg. Ich habe über dessen Tätigkeit in dieser Zeitschrift früher nicht ungünstig geurteilt, obwohl ich die Schattenseiten, von denen man sprach, erwähnt habe. Es ist jedoch der Ordnung halber festzustellen, daß unter der Hilfe dieses Bureauchefs nicht nur das Lustspielhaus, sondern auch die Kurfürstenoper von Moris und jetzt das Komödienhaus gelitten haben. Der Gerechtigkeit halber will ich allerdings hinzufügen, daß Günsburg keineswegs für die Zusammenbrüche dieser drei Unternehmen allein verantwortlich zeichnet, daß vielmehr die Unbesonnenheiten der Direktoren erheblich mitgewirkt haben. Da man im Kreis der Eingeweihten Günsburg stets als den Leiter des Komödienhauses ansah, so muß er es sich gefallen lassen, wenn man an seinen Fähigkeiten, an die ich mit so vielen andern geglaubt habe, stark zu zweifeln beginnt.

Vor einem Jahr etwa kam Herr Doktor Lothar eines Tages zu mir und bat mich, die Krise des Lustspielhauses unter der Direktion Zickel dadurch zu beenden, daß ich ihm die Leitung des Lustspielhauses verschaffte; er habe Geld genug und wolle die vorhandenen Mitglieder übernehmen und Zickel sicherstellen. Im Einverständnis mit diesem habe ich dann entsprechende Versuche bei der Polizeibehörde unternommen, die aber keinen Erfolg hatten, weil Herr Volten-Baeders bereits Abschlüsse mit dem Eigentümer des Theaters hatte, die von der Polizei respektiert wurden. Infolgedessen bewarb sich Lothar um die Direktion des Kleinen Theaters. Da ihm dieses räumlich nicht genügte, und wohl auch andre Schwierigkeiten bestanden, so fand man schließlich den Ausweg, daß Lothar das Neue Operettentheater übernehmen sollte. Balfi hatte zur Weiterführung dieses Theaters keine rechte Neigung mehr. Nach den geringen Erfolgen des letzten Geschäftsjahres glaubte er, daß das von ihm gepflegte

Genre für absehbare Zeit keine Erfolge mehr haben würde, und da er in demselben Hause nicht eine Veränderung der Kunstgattung vornehmen wollte, so akzeptierte er das glänzend aussehende Angebot von Doktor Lothar und überließ diesem das Theater. Palsi selbst zog dann in die Kurfürstenoper ein und wurde hier, obwohl er selbst mehr Neigung hatte, in dem neuen Hause Reuen und Ausstattungsstücke zu geben, durch die Polizei genötigt, die Mitglieder der Direktion Moriz zu behalten, also in der laufenden Saison weiter Opern zu spielen. Lothar aber schreckte nicht davor zurück, ein jahrelang als Operntheater geführtes Haus in ein Komödienhaus umzuwandeln.

In dem Bestreben, sich finanziell zu stärken, nahm er Ernst Welisch als seinen Gesellschafter auf. Er hatte sich wohl über die Größe der Mittel, die ihm dieser zur Verfügung stellen würde, erheblich getäuscht. Er schloß zunächst mit Palsi als dem alleinigen Eigentümer des Neuen Operntheaters einen Mietvertrag, den ich bereits früher bei Besprechung der ganzen Gründung an dieser Stelle mitgeteilt habe. Palsi bekam für die Aufgabe des Theaters und die Ueberlassung des Mietvertrages an Lothar, sowie für die Uebergabe des gesamten Fundus eine Abfindung von 250 000 Mark. Lothar hatte außerdem eine Miete von jährlich 150 000 Mark zu zahlen, einen Betrag, der zwar nicht niedrig, aber auch nicht außergewöhnlich hoch zu nennen ist. Was den Fundus anlangt, so betrug der Anschaffungswert ungefähr soviel wie der Kaufpreis. Für denjenigen, der weiter Opern gab, war der Fundus natürlich auch gut zu verwenden; für Lothar war er zum großen Teil unbrauchbar. Nach dem Vertrage mit Palsi hatte er 150 000 Mark in kurzer Zeit zu zahlen, und er hat diese Summe tatsächlich erlegt. Er hat dann später weitere 25 000 Mark und noch einmal 40 000 Mark dadurch gezahlt, daß er in die Festlegung des polizeilichen Sperrfonds für Palsi willigte. Es sind also recht erhebliche Beträge, die Lothar zunächst aufgebracht hat.

Lothar hatte hiernach lediglich noch Betriebskapital zu schaffen, und da bei einem Lustspieltheater, das keinen großen Etat zu haben braucht, ein Betrag von 100 000 Mark ausreichend gewesen wäre, so konnte man einige Zeit die Lage und die Aussichten dieses Theaters günstig beurteilen. Die grenzenlose Unvorsichtigkeit und geschäftliche Verblendung Lothars hat aber alle vernünftigen Berechnungen über den Haufen geworfen.

Der Fall Lothar ist einer der traurigsten, den die Theatergeschichte bisher gesehen hat. Selten hat jemand mit einer solchen fast an Bosheit grenzenden Nachlässigkeit seine Angelegenheiten und die seiner Geldgeber geführt, wie Doktor Rudolph Lothar,

der als Journalist so oft Gelegenheit hatte, an andern Leistungen Kritik zu üben. Er hat von Mitgliedern große Summen erhalten, und er hat diese Summen in einer unglaublichen Weise verwendet und verschwendet. Es wäre ihm durchaus möglich gewesen, den Betrieb anständig weiterzuführen, da er die von mir als erforderlich bezeichnete Summe von 100 000 Mark schließlich auch bekommen hat. Aber nun beging er drei Torheiten.

Die erste bestand darin, daß er mit einer bis ans Lächerliche gehenden Eilfertigkeit Stücke erwarb und Schauspieler engagierte. Unter diesen Stücken sind zweifellos recht gute und auch solche, mit denen man voraussichtlich Erfolge erzielen kann. Aber Lothar hatte eben zu viel erworben und mußte nun große Beträge an Verleger zahlen, oder bei Verlegern schuldig bleiben. Auch unter seinen Schauspielern waren brauchbare und gute, aber es waren ebenfalls zu viel. Lothar machte es wie manche Dominospieler, die alle Steine kaufen, damit der Gegner die Nummer nicht ansehen kann. Das gelingt manchmal, oft aber bleibt der Käufer auch mit seinen Steinen sitzen. Ein Theaterdirektor sollte besonders in der ersten Saison kein Spiel der Art versuchen. Jetzt sind diese — einundachtzig Mitglieder, die sich nach einem Engagement bei Lothar gesehen und zum Teil sogar Geld dafür gegeben haben, ohne Stellung, und es ist nur zu hoffen, daß der Leiter der Theaterabteilung des Polizei-Präsidiums nicht wiederum im Interesse der Bühnengenossenschaft von den Bewerbern verlangt, sie sollten, um eine Konzession zu erhalten, das Geer der Mitglieder übernehmen; daß überhaupt dieses Verlangen, das durchaus nicht im eigentlichen Interesse des Theaterbetriebes liegt, nie mehr gestellt und nur darauf gesehen wird, ob der neue Theaterleiter ein solider, anständiger und kenntnisreicher Mann ist.

Der zweite Umstand, der für Lothar verhängnisvoll wurde, war die Meinung, daß man das Theater umgestalten müsse. Man mag über die künstlerische Vornehmheit des frühern Operetten-theaters denken, wie man will: Tatsache ist, daß sich das Publikum in dem kitschigen Rot-Gold jahrelang wohl gefühlt hat. Lothar ließ es nun nicht bei einigen kleinen Renovierungen bewenden, sondern er veränderte den Zuschauerraum vollständig und zum größten Nachteil des Hauses und ging hierfür eine Schuld von 150 000 Mark ein. Hierauf mußten natürlich gleichfalls Zahlungen geleistet werden, und so wurden außer den durch Stückwerbungen nötigen Ausgaben nicht nur die Betriebsgelder aufgezehrt, sondern Lothar fing schon an, recht erhebliche Schulden zu machen.

Schließlich kam noch ein dritter Umstand hinzu. Lothar

redete sich ein, daß er in dem Haus billiger sitzen könne, wenn es ihm gehörte, wenn er also lediglich Hypothekenzinsen zu zahlen hätte. Balfi, dessen Interesse inzwischen an andrer Stelle festgelegt war, hatte gegen einen Kauf nichts einzuwenden und schloß mit Lothar einen Kaufvertrag, der allein 20 000 Mark Stempelgebühr kostete. Wegen der sonstigen durch diesen Vertrag veranlaßten Steuern wird es wohl noch eine Auseinandersetzung mit dem Fiskus geben. Eine Auflaffung hat natürlich niemals stattgefunden, da die entsprechenden Mittel hierzu nicht vorhanden waren, und da auch der gegenwärtige Hypothekenmarkt für solche Transaktionen wenig geeignet ist.

Ich habe hier in einer vorläufigen Besprechung die Gründe des geschäftlichen Zusammenbruchs der Direktion Lothar auseinandergelegt. Eine genauere und abschließende Darstellung behalte ich mir vor.

Die künstlerischen Leistungen Lothars sind an seinen Mißerfolgen nicht schuld. Es war zwar höchst überflüssig, mit dem von Lothar selbst als nicht sehr wirksam erkannten Stück *Max Dreher* anzufangen; der fünfzigste Geburtstag Dreher's rechtfertigt diese Wahl keineswegs. Bedenklich war schon die Aufführung der *'Barin'*, bei der es sich nicht nur um ein schlechtes Stück, sondern vor allem um eine gänzlich verfehlte Besetzung handelt, die das ganze Stück in Frage stellte, und auf die alle Kundigen Lothar hingewiesen hatten. Aber diese beiden Mißerfolge erklären nicht, daß Lothar schon nach einem Monat der Atem ausging, und daß er im ersten Erfolg — der *'Generalsede'* von Richard Stowronnek — sein Direktionsdasein aushauchte. Dem Schriftsteller Lothar hat stets das gefehlt, was der Direktor bis zum Uebermaß besessen hat: die Phantasie. Soweit er fürs Theater schreibt, hat er sich im allgemeinen an fremde Gedanken und Erfindungen angelehnt und ist sehr geschickt in der Verwertung, Bearbeitung und Herausarbeitung wirksamer Stücke und Motive. Als Direktor besaß er eine blühende Einbildungskraft. Er schreckte, zum Beispiel, nicht davor zurück, mir am frühen Morgen zu telephonieren, daß er das Königliche Opernhaus kaufen wolle. Es gab für ihn überhaupt kein Objekt, das groß genug war, seine weitgehenden Pläne zu befriedigen. Er bringt mit seiner unüberlegten Handlungsweise eine unendliche Verwirrung in unsre keineswegs erfreulichen Theaterzustände, die man in diesem Jahr zu bessern hoffte. Es wird der Anspannung vieler Kräfte bedürfen, um den Kriegszustand, den uns zwei österreichisch-ungarische Theatermänner geschaffen haben, zu lokalisieren. Jedenfalls steht eine Reihe wichtiger Änderungen im berliner Theaterleben bevor.

Das Tagebuch einer Schauspielerin / von Emil Lind

„Mein Zweck sollte sein, durch die schleierlose Bekanntgabe der sehr wirklichen Nöte, Qualen und Enttäuschungen, die eine Bühnenkünstlerin erleben muß — ich sage: muß! — die ich am eigenen Leibe erfuhr, Zustände, Schäden, Uebel zu berichten, die dem deutschen Theaterwesen nahezu allgemein eigen sind, und dadurch meinen Gefährtinnen, die den Kampf führen, zu den andern eine neue Waffe liefern.

Mein Pseudonym ist undurchdringlich. Trotzdem aber und obgleich ich hinter undurchsichtigem Vorhang stehe, ist es mir in dem Augenblicke, in dem ich diese Aufzeichnungen aus der Hand gebe, als würde ich nackt auf den offenen Markt gestellt. Dennoch: um unsere Not hinauszuschreiben, sei es getan.“

Aus dem Vorwort

Eine Pastorstochter, von Natur energisch, zielbewußt und egoistisch, wird nach dem plötzlichen Tode ihres Vaters und Freundes an der Seite einer unbedeutenden, gütigen Mutter ins Leben gestellt. Zuerst Lehrerin, leidet sie an dem Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Wesen und System des Unterrichts, zwischen eigener Frische und stumpfem Berufsschliff der Kollegen, vor allem zwischen ihrem Streben nach individueller Arbeit und der Enge der Bureaukratie. Man sieht: eine Begabung fürs Persönliche. Sie geht von der Schule ab — und, da äußere Umstände und innerer Trieb übereinstimmen, zum Hort des Individualismus, zum Theater. Der Zufall gibt ihr als Berater und Freund den Chefredakteur des liberalen Blattes der Stadt zur Seite, der ihr denn auch nach kurzer Lernzeit zu einem Engagement am Theater derselben Stadt verhilft. Dort ist auch ihr Lehrer, ein alter, kluger Schauspieler mit sicherer Ausdrucksform, engagiert. Sie hat also das seltene Glück einer innern und äußern Stütze, außerdem ein kleines Vermögen, das ihr die ersten unerläßlichen Ausgaben gestattet. Sie hat Talent und Erfolg und ihr Weibtum wird geweckt durch die Liebe zu dem Freund und Berater, dem sie sich in freier Liebe hingibt. Ein Anfang, sollte man meinen, der ein rasches Aufsteigen, eine leichte Karriere verheißt, die also die Künstlerin kaum vor die Schwierigkeiten stellen wird, welche die aus dem Vorwort entnommenen Worte andeuten. Und dennoch: sie kommen, kommen alle, die Hemmungen. Innere und äußere Anfechtung, Not und Enttäuschung, Schande und Ekel vor sich selbst. Kunsttausch und Kraftbewußtsein. Selbstanklage und Urteil. In ihrer Liebe, die sie gegen leibliche Versuchungen immun machte, leidet sie Schiffbruch. Eine unheilbare Krankheit entfernt den Geliebten von ihr. Zur selben Zeit, da sie das von ihm

erfährt, ist auch ihr kleines Vermögen zu Ende. Der Regisseur deutet an, daß er sich gezwungen sehe, ihre Rollen anders zu besetzen, wenn sie sich nicht entsprechend kleiden könne. Der Direktor benützt ihre Notlage, um ihr Bett und Beschäftigung anzutragen. Sie ist müde und bereit. Bereit, weil ihre gesunde, starke Sinnlichkeit, ihr sexuelles Bedürfnis, das seit der Trennung von ihrem Geliebten darbt, nach Befriedigung drängt. Sie ist bereit, den 'Freund', der längst im Hintergrund lauert, zu empfangen. Nach dem ersten den zweiten, und es ist ein besonderes Glück, daß sie schon bei diesem zweiten, einem ältern Cavalier, in dessen verpfushtes Leben sie die Freude eines männlichen Sprossen trägt, eine, wenn auch illegitime, doch sichere Versorgung für sich und das Kind erreicht. Dazwischen Rollenstudium, Arbeit und spärliches Amüsement. Das sind die Vorgänge des Romans von Helene Scharfenstein (der bei Robert Luz in Stuttgart erschienen ist).

Mit Mißtrauen ging ich zu diesem Buch. Ich fürchtete Sensationen, billige Pathetik und Exhibitionismus, verbrämt mit Lesefrüchten aus dem 'Theaterelend'. Ganz ohne diese Ingrezienzien geht es ja auch nicht ab. Aber sie wirken nicht verstimmend, denn Helene Scharfenstein lebt, wandelt neben uns, mit uns, schreitet still beobachtend durch Garderoben und Bühnenraum, durchschaut sich und ihre Kollegen, wirft uns Herz, Hirn und Eingeweide auf den Tisch: ecce homo. Und sie unterscheidet scharf zwischen individueller und allgemeiner Not, um dennoch als Ursache für alle Nöte eines zu erkennen: das Milieu. Das Milieu lockt, tödert, schmeichelt, ängstigt, frallt sich ein, zerfleischt, schafft Glanz und Glück und Elend. Es fordert stets alles und gibt oft nur wenig. Der Einzelne ist machtlos diesem Moloch gegenüber — also: Zusammenschluß!

Und diesem Streben gilt des Buches bester Teil. Nicht die in letzter Zeit mehr und mehr gehörten Klagen über das Theaterelend an sich ergreifen, sondern: wie sich dieses Elend in die geheimsten Herzensnerven, in die letzten Gehirnzellen drängt und den Menschen um und umwandelt, wie diejenigen, die das Milieu schaffen, auch darunter leiden, wie alle Faktoren — Publikum, Dichter, Kritik, Direktor, Regisseur, Schauspieler und wieder Publikum — einen ewigen Kreis bilden, ewig von einander abhängig, ewig gegen einander gerichtet. Und diesen Kreis zu durchbrechen, ruft Helene Scharfenstein den Staat an und die Städte und die Solidarität der Kollegen. Ein Schrei nach Organisation durchflingt, laut und leise, das ganze Buch. Organisation gegen unverhältnismäßige materielle Ansprüche des Publikums, gegen

die Rüste und Ungerechtigkeiten des Direktors, gegen die maßlose Eitelkeit und geringe Selbstkritik der Kollegen, gegen das geringe Verantwortlichkeitsgefühl der Kritik.

Ist dies Buch erdacht oder erlebt? Der Praktiker entscheidet sich für das Erlebnis. Einseitigkeiten, falsche Verallgemeinerung, zeichnerische Verkürzungen, psychologische Sprünge erklären sich aus der komprimierten Form. Der erste Teil, die Zeit vor dem Theater, ist wohl retrospektiv entstanden, denn dort finden sich manche Ausdrücke und Erwägungen, die dem Wortschatz und Gedankentkreis einer reifern Zeit, ja teilweise dem Theatermilieu entnommen sind. Die Bühnenlaufbahn aber ist durchlebt und durchbebt, wenn die Verfasserin auch durch ihre schriftstellerische Begabung oft eine Distanz zu ihrem momentanen Erlebnis gewinnt, die in der Regel erst das Nachschaffen erzeugt. In ihr liegt zweifellos die Gabe, zu handeln, und das Handeln zu beobachten. Sie bietet damit den Typus der intellektuellen Künstlerin, für den ihr Repertoire Zeugnis ablegt. Für einen erdachten Roman wäre auch der Schluß nicht möglich. Dieses rasche Aufgeben der sehnlichst erstrebten Karriere, dieses rasche Verflüchtigen der Energie, dieses rasche Sichverlieren in die ‚Versorgung‘ wäre ein solcher Kunstfehler, daß ihn sich nur das Leben erlauben darf. Mehr als all dies zeugt für die Echtheit ein gewisser, oft ungewollter Theaterjargon, ein Gedankenpathos, das, wenn nicht erlebt, unnachahmlich ist. Dieses innere Pathos durchzittert ihr Wesen und Wollen. Dieses innere Pathos ist die Zueignung an die Kollegen, ist der wütende Schmerz der Entjagenden, ist die Poesie dieses hartklaren Buches.

Was bedeutende Staatsmänner und Soziologen geraten haben, was weitblickende und opferfreudige Schauspieler erstreben (gar oft verlassen von den eigenen Berufsgenossen): die Organisation — hier schreit ein Einzelschicksal darnach und lehrt auch für diesen persönlichsten Beruf, daß das Glück des Individuums von der Kraft der Masse abhängig ist. Alle die Energien, die der Kampf ums tägliche Brot und um das Handwerkszeug verbraucht, werden dem Schaffen entzogen, einzelne Teile des Organismus werden ausgeschaltet, die fanatische Konzentration, die Quelle der Intuition, ist abgeleitet oder verschüttet. Die Sinne werden stumpf und träge, und der Künstler wird zum Handwerker, der die gewonnenen technischen Fertigkeiten kalt und unfroh abhaspelt.

Der Künstler ist der Sinnenmensch *kat' exochen*. Dieses Uebermaß von sinnlicher Begabung ist Urgrund seines Schaffens und seiner Lebensauffassung. Er hat das Recht, für sich andre Gesetze zu beanspruchen als die bürgerliche Welt (die ja übrigens

ebenso viele ‚Irrungen‘ aufweist, wie auch Helene Scharfenstein ergötlich schildert) — Gesetze, die seinem Wesen und Milieu angepasst sind. Es ist sicher ein größerer Jammer, wenn ein ästhetischer Wert verloren geht, als wenn ein menschlicher Körper von einem Pasha mißbraucht wird. Ein heroischer Kunstdrang wird auch das Marthrium der Prostitution nicht scheuen, wenn wahrhaft künstlerische Werte daraus entstehen können. Es ist wichtiger, die göttergleiche Jungfrau Iphigenie ganz zu scheinen, als seelisch oder körperlich Jungfrau zu sein. Aber wird so vielleicht bei einem Wesen durch Marthrium ein ephemeres Kunstwerk geschaffen: hunderte werden durch eben dies Marthrium von ihrem Wege abgedrängt. Sei es, daß sie sich und die Welt enttäuschen und ihnen nur Ekel vor sich selbst bleibt, der ihre Begabung aufzehrt, sei es, daß sie, in ihrem Innersten brüchig geworden, dies auf die Arbeit übertragen. „Nur Charaktere schaffen dauernde Werte“, sagt Hans von Marées. Und Zwang verdirbt den Charakter. Auch den künstlerischen. Geldmangel (oder Geldliebe) ist oft der Wegweiser zum Trivialen. Die Folgen: Konzessionen, Feigheiten, wohliges Behagen am leichten Beifall der allzu Urteilslosen. Zwang verdirbt den Charakter. Hier treffen Ethik und Aesthetik zusammen. Für beide ist die Freiheit der Persönlichkeit der Inbegriff ihrer Forderungen. Dies ist der Pol, wo Moral und Kunst sich treffen. Von den materiellsten Forderungen des Tages zu dem Nebelreich der ‚ästhetischen Weltauffassung‘ ist nur ein Schritt. Man wird ja noch für halb verrückt oder zum mindesten für einen Tagedieb gehalten, wenn man dieses Wort ausspricht, und dennoch muß von hier aus, vom Gedanken aus, die Welt erobert werden. „Leidenschaft ist der Schlüssel zur Welt“, ruft Goethe. Mit Leidenschaft, in Wort und Tat, ungehindert von Gespött und Hohn, muß der Welt Kunstgefühl aufgedrängt werden, wie Hygiene, müssen von uns Götter gepredigt werden, wie andre ihren Gott verkünden. Erst wenn die Allgemeinheit von Kunstgefühl durchtränkt ist, wird sie künstlerische Angelegenheiten als ihre eigenen betrachten und behandeln. Eine Organisation aller Künstlermenschen aber würde uns eine neue weltumspannende Nation schaffen: die Kunst. Bis dahin wird sie stets Sache einiger Weniger, wird sie stets bloß Füllsel für die Mußestunden der Welt bilden. Und bis dahin werden Bücher, die der Kunst von der andern Seite zu Hilfe kommen, stets willkommen sein.

Dies ist das Buch der Schauspielerin. Dies ist der Kampf der Schauspielerin gegen das Zwangs-Dirnentum. Wer schreibt das Buch des Schauspielers, der an der Seichtheit des Geschmacks verblutet? Wer schreibt das Buch der geistigen Prostitution?

Carl Hagemann / von Arthur Sasheim

Die Sozietäre des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg und die andern alten Gardisten dieser Bühne vertreten das konservative Prinzip. Das Schauspielhaus soll im Sinne der finanziellen Wohlfahrt und im Geiste des Barons von Berger geleitet werden. Herr Doktor Hagemann aber kommt von der Literatur her, von Buchbesprechungen und Theaterkritiken, und will Künstler sein. Er will nicht ein schnödes Amüsiertheater: er will ein Kulturtheater leiten und verteidigt sein hartnäckiges Eintreten für Gulerberg, Dehmel, Strindberg, Schnitzler und Wilde. Die Sozietäre und alten Gardisten sprechen vom Bergerschen Erbe und vom Burgtheater des Nordens, die Leute um Hagemann von moderner Regie, von modernen, komplizierten Menschen.

Prinzipiell bin ich für Hagemann. Er hat sich mit hoher Anspannung seiner Kraft brav und weislich gehalten. Hat sein oberhauptlich Amt dazu benutzt, für manchen Dichter einzutreten; und ich finde durchaus nicht, daß er für sehr viele eingetreten ist. Den Regisseur Hagemann habe ich oft angreifen müssen. Denn er bringt zwar viel Geschäftigkeit, Fleiß, intellektuelle Beharrlichkeit mit; Brennstoff und Energie hat er — Phantasie und Sinnlichkeit fehlen. Er selbst und seine Adepten halten seine Regiewerke für faktische Offenbarungen. Mir schienen sie einfach Konstruktionen, die gefestigt sind durch einen dogmatischen und präntiösen Rationalismus. Immerhin, es mußte ein Regisseur nach Hamburg kommen, der allgemeinverständlich sagte: Ihr lieben Leute — ich brauche keine großen Kanonen, keine Schauspieler von anno Barnah, keine heulenden Bojen, Nebelsignale, Tenoristen und unnatürlich verrenkten *jeunes premiers*. Ich brauche seelisch junge Darsteller, weiche, biegsame Menschen. Und er begann zu importieren: Gutes und Schlechtes, Schwächliches und Interessantes. So tauchten neben den herrschsüchtigen und traditionellen Schauspielern von ehemals die neuen auf. Die kluge Kompromißlerin Elisabeth Schneider, die klare und feine Elsa Balérn, der gewissenhafte und differenzierte Hermann Wlach, die seelenlos-mondäne Paula Gilten und die elementare, disharmonische, ganz besondere Paula Bierstorff.

Hagemann vermag es nicht, Tradition und Stilisierung gegen einander auszugleichen, aus Individualitäten und Regie-puppen eine höhere Einheit, eine Erfüllung zu formen. Mit etlichen Schauspielern altern Datums kann er überhaupt nicht arbeiten. Denn übermenschlich und überirdisch ist ihr Glaube an eingehämmerte Rollen und Stücke von Reliquienkraft. Manches

Nach wird nicht neu besetzt, weil der eine und andre Darsteller aus sehr äußerlichen Gründen allzusehr im Sattel steckt. Wenn man erfährt, daß der Karren mit aller Macht zurück soll, daß der Direktor-Regisseur seinen Sozietairen noch zu radikal war und ihnen jemand erwünscht ist, der repräsentieren kann, im übrigen aber den Mund hält — da möchte man „Elsen Hagemann!“ rufen, ihn nicht nach Budapest oder Mannheim ziehen lassen. Mag er zehnmal ein Schreibtischregisseur sein: er ist wenigstens kein Wahrzeichen der alten Herrlichkeit. Mag er ein mäßiger Literat sein; er kennt wenigstens die neue Sehnsucht, wenn er sie schon nicht erlebt hat. Man verzeiht ihm die „Ahnfrau“ um Herbert Eulenberg und August Strindbergs willen, von denen ich mir namentlich den Schweden auch noch sehr viel anders inszeniert denken kann. Man verzeiht ihm, daß er sich von sonderbaren Schwärmern den deutschen Stanislawski nennen läßt; während er doch nichts mit jenem gottbegnadeten Bühnentaktiker gemein hat. Stanislawski, Reinhardt, Bressmann, Schildkraut, Weingartner wollen nicht Künstler sein. Sie sind es. Sie geben wunderwirkende Energien ab: es ringt sich von ihnen los. Sie erleiden ihr Künstlertum.

Carl Hagemann ist ein rechtschaffener geistiger Arbeiter. Sein bestes Attribut ist sein eigener Wille. Sein Starrsinn. Der ihm den Mut gegeben hat, wider die klassische Linie der Frau Ellenreich zu hadern, die beängstigend echte Komtesse Julie des Fräulein Bierstorff gegen die Ansprüche der einflußreichen Blumenthal-Schauspielerin Fräulein Ehinger durchzusetzen. Der ihn auf der andern Seite zwingt, Erdachtes an Stelle des Erlebten zu setzen, Menschen wie Drahtpuppen zu behandeln. Gestaltende Innenregie verwechselt er mit Floskeln, geometrischen Späßen und Architektenmädchen. Er, der regiekundige Geometer.

Aber die Damen und Herren vom hohen Rade wissen selbst nicht, was sie wollen. Einige hoffen auf die handfeste, gutbürgerliche Spielleitung Alex Ottos und auf die kluge, an Berger orientierte Regie Max Montors. Sie wünschen sich das fernern einen künstlerischen Leiter, der gar nichts vom Theater versteht, aber kräftig und äußerst vornehm repräsentieren soll. Andre träumen von Otto Brahm, Paul Schlenther, Max Martersteig, Ferdinand Gregori. Die Brahm-Partei besteht aus Ludwig Brahm, die Martersteig-Partei aus Adele Doré, die Schlenther-Richtung aus ein paar hamburger Kritikern. Daneben nennt man Alexander von Gleichen-Rußwurm und den Hofrat Otto aus Bremen. Item, es kann schön werden.

Heute mehr denn je verdienen es die Schauspieler, daß man auch ihr Recht wahrnimmt. Gerade heute, wo man so fest an die

alleinseligmachende Kunst des Regisseurs glaubt. Ich habe es immer beklagt, daß Herrn Doktor Hagemann vor seiner Gottähnlichkeit nicht bange wird. Daß er in der Tat geglaubt hat, aus großen Komödianten und aus echten Schauspielern Schachfiguren machen zu können. Angenommen selbst — und er, der überzeugte Regisseur muß es ja annehmen — der Schauspieler sei nur ein Kunstmittel: so ist er eben ein höchst lebendiges Kunstmittel, dem man nicht mit purer Theorie beikommen kann.

Ich wollte, es wäre Friede auf Erden.

Seelings Bau / von Robert Breuer

So, wie wir den Zuschauerraum jetzt sehen, ganz Konstruktion und Notwendigkeit, wirkt er einen beinahe monumentalen Rhythmus. Leider lauert ihm eine Gefahr: Seeling will ihn polichrom behandeln.“ Dieses wurde hier nach der Besichtigung des Rohbaus geschrieben. Inzwischen ist das Haus nun fertig geworden; und es bleibt festzustellen, daß der Charlottenburger Stadtbaumeister die Gefahr des Zubiels gemieden hat. Freilich, um desto ergiebiger dem Zuwenig zu verfallen. Vielmehr: es ist kein Zuwenig an Materie, was uns ängstigt; es mangelt an Form, an Ausdruck, an Charakter. Die Langeweile gespenstert. Man friert. Pompejanisch, wie Seeling es anfangs wollte, wäre es gewiß nicht gegangen. Aber Lehm ist für ein Theater auch nicht die richtige Stimmung. Schade, Seeling hat sich nicht zur Selbsterkenntnis überwinden können: daß er nämlich ein ausgezeichnete Grundrißlöser und Techniker ist; daß ihm aber das Gefühl für das Detail mangelt. Man kann nicht sagen, daß er kein Architekt sei; wer die häßliche Epidermis fortzubedenken vermag, sieht in der Ganzheit der Massen und der Raumbildungen beinahe etwas wie architektonische Genialität. Aber eben diese Epidermis: diese lahme Schinkeliade der Außenfronten; diese Säulen, die ohne Basis stehen; diese Wandornamente, die Pfeilerkapitälé deuten sollen; diese Quadratur der großen Rundbogenfenster, die sich als Normalmaß aufgedrängt, aber nirgends sonst an dem Gebäude ein Echo findet; diese Plastik, die keine Funktionen erfüllt; diese Laternen, die mit ihrem schäbigen Schwarzblech die Türen verstellen — das alles läßt keine rechte Freude an der prinzipiell gewandten Lösung des Hauskörpers aufkommen. Und im Innern: die gewaltige Rassenhalle, die weniger großen Foyers, die Treppenhäuser — alles (den Zuschauerraum inbegriffen) gähnt und lähmt, statt zu überwältigen. Bleibt allein der Trost: es ist wenigstens Platz da, ganz gemeiner

Blag! Vielleicht, wenn der Charlottenburger Etat das einmal erlaubt und Seeling zu dem richtigen Grad der Eigenliebe gekommen ist, läßt sich die gute, aber verschüttete Anlage des Hauses klären und steigern.

Von Hartmann und Palfi/ von Fritz Jacobsohn

Ich grüße das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg. Es ist äußerlich und innerlich ganz neu. Ihm fehlt jede Tradition, aber seine Leute sind frisch an Arbeitskraft und jung an Jahren. Außerdem hat es eine Gründungsgeschichte, die wie ein modernes Märchen klingt, und dabei doch jetzt, wo das Werk vollendet ist, so ungeheuer einfach erscheint. Wir sind es ja in Groß-Berlin nicht mehr gewöhnt, daß ein Theater in geschäftlich sichern, vielleicht sogar einwandsfreien Formen auftritt, geschweige denn ein Opernhaus. Die jüngste Vergangenheit lehrt es, und die nahe Zukunft kann es wieder beweisen. Hier aber haben einige kluge, weitausschauende Geister auf breiter Basis ein Haus gebaut, haben eine Organisation geschaffen, die Vertrauen erweckt und erwecken darf. Noch nicht zwei Jahre ist es her, daß eine Umfrage an die Bewohner Groß-Berlins das Bedürfnis für ein Volks-Opernhaus feststellte, etwas über ein Jahr ist es her, daß die Stadtgemeinde Charlottenburg als Bauherrin den ersten Spatenstich tun konnte, und heute strömen die Abonnenten aus dem ganzen großen Berlin hinein, um den 'Fidelio' in durchaus würdiger Fassung zu genießen. Es ist eine kulturhistorische Tat von unabsehbaren ideellen Folgen für die Volkserziehung. Dieser Bau ist eine direkte Fortsetzung Wagnerscher Kunstforderungen mit den Modifizierungen, die durch die Praxis, die Erfahrung und den Fortschritt geboten sind. Als ein künstlerisches Wahrzeichen des geeinigten Berlin steht dieses Volkshaus da, als das erste sichtbare Resultat des Zweckverbandes. Und für die Männer, die an seiner Spitze stehen, mag es eine schöne Befriedigung sein, daß es ein der ernstesten Kunst gewidmetes Werk ist, das den Anfang macht.

Dieses somit in seinen Tendenzen untadelige Unternehmen hat auch mit seiner Eröffnung-Vorstellung gezeigt, daß Theorie und Praxis hier eine glückliche Vereinigung eingegangen sind. Bei Berücksichtigung dieser Tatsache darf nicht vergessen werden, daß es heutzutage sicher leichter ist, ein Opernhaus zu erbauen, als darin anständige Vorstellungen zu leisten. Für gutes Geld kann man gut einkaufen. Im Fall des Deutschen Opernhauses

ist alles Bühnentechnische nach den neuesten Erfahrungen konstruiert, der Zuhörer-Raum ist für seine außerordentliche Größe (zweitausenddreihundert Personen faßt er) von gedämpfter Festlichkeit und überraschend anheimelnder Atmosphäre erfüllt; die Akustik muß allerdings noch korrigiert werden, und für eine etwas splendidere Ausgestaltung einiger Nebenräume wird es wohl noch Nachbewilligungen geben. Wichtiger aber ist, daß der Geist, der von der Bühne herab zu spüren war, für die Zukunft dieser Oper alles Gute erhoffen läßt. Bei Künstlern ist ja ihr Marktwert meistens kein Maßstab für die Qualität ihrer Leistungen, und ohne einen energischen Führer ist die beste Schar in ihrer Gesamtheit oft nichts wert. Der unter einer Zahl von fünfzig Bewerbern ausgewählte Direktor des Deutschen Opernhauses ist Georg Hartmann. Er ist den weitesten Kreisen Berlins bis jetzt gänzlich unbekannt; und von der letzten Stätte seiner Wirksamkeit, von der Kruppstadt Essen, geht ihm nicht gerade ein schallender Ruf voraus. Ich gestehe, daß mir der Mann schon wegen dieser beiden Fakten sympathisch war, bevor ich Gelegenheit hatte, seine künstlerischen Qualitäten kennen zu lernen. Wir brauchen keine „Größen“ und keine Leute „von Ruf“ an dieser Stätte. Sie sollen keine Vorbeern mitbringen (auf denen es sich so schön ruhen läßt), sondern sie sollen sie sich bei uns erwerben. Das gilt sowohl für den Direktor, wie für die Mitglieder.

Nach dem „Fidelio“ zu urteilen, geht in dem neuen Haus vor allem ein guter Musikgeist um. Eine gesunde, sinnfällige Ausarbeitung des Werkes ohne Mätzchen und neumodische Zutaten war unmerkbar. Auf die Verdeutlichung des tief ergreifenden, ethischen Gehalts kam es bei der schauspielerischen Ausgestaltung an, und glücklich war die didaktische Geberde getroffen, die auf die breite Masse vornehmlich wirken soll, ohne daß man in Bedanterie verfallen war. Man sieht, daß Georg Hartmann eine gefestigte Kunstanschauung hat, und daß er, wie es auch dem Charakter des ganzen Unternehmens entspricht, kein Mann des Experimentierens ist. Er dürfte sich auf dem Boden der deutschen klassischen und romantischen Oper vornehmlich heimisch fühlen und seinen Ehrgeiz darein setzen, bis zum Freiwerden Wagners die bedeutendsten Werke dieser Gattung in anständiger Form herauszubringen. Er kommt von soliden Stadttheatern des Reichs, und die Leistungen der neuen Bühne werden von diesem soliden, bürgerlichen Geist erfüllt sein. Seine Marschroute scheint somit fest abgegrenzt. Umso angenehmer wollen wir überrascht sein, wenn er abseits vom Programm einige Abstecker ins Land der modernen Produktion machen und allmählich das ursprüngliche Niveau überschreiten sollte.

Die Künstler des Deutschen Opernhauses bilden ein stattliches Ensemble, der Zahl nach. Hoffen wir, daß es der Qualität nach nicht zu viele Nieten aufweist. Auch hier fällt die Abwesenheit etikettierter Größen und Stars angenehm auf. Die Jugend ist vorherrschend, und was sich im „Fidelio“ zeigen durfte, war sogar über Erwarten gute Jugend. Von den drei koordinierten Kapellmeistern Waghalter, Moerike und Krasselt, war dem jungen Ignaz Waghalter die Eröffnungs-Vorstellung zugefallen. Er leitete sie mit dem Glanz, der seinem grundmusikalischen Wesen eigen ist, und mit der Sicherheit des geborenen Kapellmeisters, den einige Unstimmigkeiten nicht aus der Fassung bringen können. Mit der großen Leonoren-Ouvertüre holte er sich einen berechtigten Extra-Erfolg. Er wurde von einem Orchester unterstützt, wie es so ausgeglichen bei einer ersten Vorstellung noch nicht gehört wurde. Die Violinen, mit Wladislaw Waghalter an der Spitze, überhaupt der ganze Streichkörper entwickelt bereits eine überraschende Wärme, und unter den Blech- und Holzbläsern scheinen Virtuosen ihrer Instrumente zu sitzen. Die Leistungen der Solisten waren ungleich. Elsa Bland ist keineswegs eine ideale Vertreterin der Leonore; eine scharfe Höhe und unausgeglichene Mittellage störten den Gesamteindruck. Auch als Schauspielerin fehlt ihr die überzeugende Wärme, die von innen kommt. Der Florestan des Alexander Kirchner ist noch unfertig; der Sänger verfügt aber zweifellos über schönes, bildungsfähiges Material. Recht gemütlich war der bourgeoise Teil der Aufführung, repräsentiert durch Peter Lohmann, Mizzi Fink und Bruno Werner. Eine vollkommene Leistung, die über das Niveau ragte, war der Don Pizarro von Carl Braun. Der schwarze Haß des bayreuther Hagen konnte in den Wutausbrüchen des „Bösewichts“ schwelgen, daß man seine Freude an ihm hatte; dabei gelang ihm, ohne die sonst üblichen Uebertreibungen, eine scharfe Charakteristik.

Es war ein überraschend guter Anfang. Wenn es so fortgeht, wird hier endlich die Lücke ausgefüllt, die bis jetzt in unserm Opernleben geklafft hat, wird das Ziel erreicht werden: der breiten Masse für wenig Geld anständige Aufführungen guter Opern zu bieten.

*

Bei Palsi wurde mit vielen Mühen ein totes Kind zur Welt gebracht: „König Harlekin“ von dem Engländer George Clutjam. Wenn dieses Werk nicht schon durch die Musik gerichtet wäre — der Text hätte es sicher erschlagen. Rudolf Lothars Buch nennt sich Maskenspiel. Es will zeigen, wie alles Leben Scherz und Schein ist, und wie über alles Getriebe der Welt verklärend die Liebe den Sieg erringt. Harlekin spielt mit den realen Begriffen

Fangball. Er gelangt durch Mord zur Königsmacht, spielt mit ihr vor versammeltem Volk und verhöhnt sie, verhöhnt den Königsgedanken als einen schwarzen Ritter, der nur eine leere, dröhnende Rüstung ist. Nach dieser Erkenntnis kehrt er in die Arme seiner Colombine zurück, mit den Worten: „Mein ewig Reich ist meine Colombine. Ueberall gibt es Enden und Grenzen, nur in der Liebe nicht. Wenn man vor Liebe stirbt, beginnt man erst zu leben.“ Dies der Grundgedanke, der durch sophistisch-philosophische Abschweifungen in das Gebiet allgemein-gültig sein sollender Lebensregeln noch erläutert wird. Dieser spröde Stoff erweist sich in der Form, die ihm Lothar gegeben hat, für eine Oper als durchaus ungeeignet. Die Symbole gewinnen kein Leben, hinter dem Spiel wird der Ernst und die Absicht nicht klar, und die Verdeutlichung der dem Werk zugrunde liegenden Idee ist keineswegs gelungen.

Der Komponist hat wenigstens insofern einiges Erquickliche aus seinem Vortwurf geschöpft, als er die breite Epik und das abseits des Realen Liegende in seiner Musik zu Anfang weich erklingen ließ. Er untermalt und illustriert mit einem leer und dünn klingenden Orchester die Reden der Gestalten, ohne ihnen mit seinen Tönen Leben einhauchen zu können. Mit einer pseudo-sezessionistischen Technik giebt er ihnen einige Themen mit, die nur das Aeußerliche nachmalen und nichts anderes als Clisches sind. Seine abgehackten, kurzen Motive werden garnicht weiterentwickelt; es ist eine ganz naive Nachmalerei, die kalt und nüchtern wirkt. Einige aparte Klangwirkungen sind zu registrieren; dafür hämmern aber wahre Orgien von Quintenreihen und andern Häßlichkeitskombinationen den Hörer bis zur Bewußtlosigkeit.

In der Kurfürsten-Oper brachte man unter Balsis Regie diesen armen ‚König Harlekin‘ schlecht und recht heraus. Mehr schlecht als recht. Das Orchester unter Fritz Cortolezis anfeuernder Leitung spielte wenigstens richtig. Dagegen mühten sich die Sänger im Kampf gegen diese absolut ungesungliche Partitur vergebens. Am meisten Stimme und Kultur konnten noch Ida Salben als Colombine und von Sawilowski als Tanfred zeigen, ohne sich damit Sympathien zu verschaffen. Geradezu katastrophal war der König Harlekin. Selbst bei Berücksichtigung der außergewöhnlichen Schwierigkeiten dieser Partie leistete sich Willy Merkel an falschem Singen und gaumiger Tongebung so viel, daß es eine Qual war, ihm zuzuhören.

Ich aber frage mich, was den Direktor Viktor Balfi wohl veranlaßt haben mag, den ‚König Harlekin‘ von George Clutjam aufzuführen.

Sechsmal Tristan und Isolde / von Alfred Polgar

Der junge Graf Emile de Dagerosse-Bourenfac liebte die Musik. Richard Wagner hielt er für eine gottähnliche Erscheinung. Er sagte: „Bitte, überlegen Sie einmal! Der Holländer und Tannhäuser und Lohengrin. Genug, was? Nun, jetzt kommt noch eine ganz geringfügige Kleinigkeit dazu. Der Nibelungenring! Vier ungeheure Musikquadern. Zehn beispieldlose Akte. So. Haben Sie das mit dem Gedanken umspannt? Jetzt fügen Sie hinzu, s'il vous plaît: Die Meisterfinger! Sie allein schon ausreichend für ein Lebenswerk. Und den Tristan! Und Parsifal! Und die Dichtungen zu all' dem! Und zehn Bände theoretischer Schriften! Nie dagewesenes klarstes Erfassen der Kunstziele bei blindester Sicherheit der schöpferischen Instinkte. Und die riesenhafte organisatorische Arbeit. Und die riesenhafte Tätigkeit am Theater. Und die riesenhafte pädagogische Arbeit an den Künstlern. Und Politik und Liebesgenuß und Kapellmeisterei und gigantische Geldnot und aufzehrende Freundschaften und aufzehrende Feindschaften und Liebe und Kinder! Man steht fassungslos. Seit Gott die Welt edierte, erschien nichts Gewaltigeres mehr als Richard Wagners Werk und Leben!“ So sprach er in jungen Jahren. Später redete er kühler. Seine Ekstase fiel ein wenig vom Fleische.

Der Graf pflegte seine Theaterindrücke mit ein paar tagebuchartigen Notizen festzuhalten. Im Laufe einiger Jahre hörte er sechsmal das Musikdrama ‚Tristan und Isolde‘. Darüber ist in seinen Aufzeichnungen folgendes vermerkt.

*

— Heute ‚Tristan‘. Ich war allein in der Loge. Ich sah eine Menge schöner Frauen. Ich sah sie, ich hörte sie, ich roch sie. Wenn der erste Klarinettist nichts zu tun hatte, zeigte er seinem Signachbar, dem Fagottbläser, obzöne Ansichtskarten. Ich konnte sie durch mein Beißglas mitanschauen. Der Fagottist bog sich vor Lachen, während er das Instrument krampfhaft im Munde hielt und seinen Part hineinpustete . . . Die schöne Frau Vriehuber war im Theater. Mit einem Ulanenrittmeister. Sie trug ein türkisblaues, tief ausgeschnittenes Kleid. Manchmal schloß sie wie entrückt die Augen. Der Rittmeister hielt die seinen offen. Er war rot im Gesicht und leckte sich nervös die Lippen, als hätte er Durst. Ich könnte diese Frau lieben, trotzdem sie nicht mehr jung ist. Sie hat die aufreizende, ein bißchen faule Süßigkeit der Ueberreife. Ich liebe den Frauenkörper, um den schon ein ganz leiser Hauch von Verwesung ist . . . Ich könnte auch die kleine

Komtesse Badendorf lieben, nicht Claire, sondern Anne; die herbe, schmale, mit den schattigen Mundwinkeln . . . Obzwar auch Claire . . . Sie hat etwas Hungriges in ihren Augen, das dem, der hineinsieht, angenehmes Herzklopfen macht . . . Ich war ganz allein in meiner Loge und fühlte mich sehr einsam. Oft kamen mir die Tränen. Ich ertappte mich dabei, wie ich den Saum der Bogenbrüstung streichelte. Für ein geliebtes Wesen leiden zu dürfen, muß wunderschön sein . . . Bücher sind tot, Menschen langweilig, Freunde Feinde . . . Ich will morgen aus's Land . . . Aber was soll ich eigentlich dort? Ich kann mir nicht entlaufen. Ich ertrinke in meinem eigenen Herzen; in dem Meer von Sehnsucht, das darin schwimmt. Heute im Theater spürte ich seine Flut. Ich sehne mich nicht nach dem Geliebten werden, ich sehne mich, lieben zu können . . . Uebrigens darf ich nicht vergessen, diesen Klarinettenisten, ich glaube: Waczel heißt der Kerl, beim Direktor anzuzeigen. So ein Vieh!

*

— Tristan (mit E. als Gast). Was für ein Werk! Ist es zu begreifen, daß eines Menschen Seele in solche Tiefen der Empfindung langen konnte? ! Wie einen flammenden Zaubertrank, aus Herzblut, Tränen und Nerven-saft gemengt, schlürft man es. Nie hab' ich das Wunder dieser Musik seliger und schmerzlicher empfunden. Mir schien, daß alles taub ringsherum, und ich der einzige, der hörte. Mein Schicksal, zur Erhabenheit gesteigert, hörte ich . . . Marianne! Ich sah dich auf deinem kleinen Rutschierwagen, blaß vor kindischer Lust und Erregung. Ich beneidete die Pferdchen, die mit dir durch den Bügel verbunden waren und den Ruck deiner geliebten Hand spüren durften . . . Heute im Theater war es wie Erlösung von innern Spannungen. Ich sah meinem Leid ins Auge. Ich stürzte mich in meine Sehnsucht wie in eine wonnige rauschende Tiefe, deren Grund nie zu erreichen ist . . . Das Orchester ist einzig! Man müßte unaufhörlich den Menschen dieser Stadt in die Ohren brüllen, welchen Schatz sie an ihrem Orchester haben. Die Br. hatte Gebärden von unvergeßlicher Großartigkeit und Stillechtheit. Man kann nichts Würdigeres sehen als den E., wenn er Isolden entgegentritt. Nichts Ergreifenderes hören, als das brünstige und verzückte Klagen seines Begehrens nach der geliebten Frau . . . Daß es ein Werk wie „Tristan und Isolde“ gibt, kann mit allem Jammer des Daseins versöhnen.

*

— Der Diener brachte mir's, als ich in die Loge trat. Nur die zwei Worte auf einer Visitenkarte: „Neun Uhr . . .“. Zwei Stunden also mußte ich es im Theater aushalten, bei „Tristan

und Isolde'. Ich litt Höllequalen. So schal, leblos, kalt, konstruiert, gemessen, akademisch alles! Ich machte mir acht kleine Quadrätchen auf ein Stück Papier und schraffierte sie langsam aus. Für jede Viertelstunde, die ich warten mußte, eins . . . Wie armselig ist die beste Kunst in zu enger Nachbarschaft des Lebens! Mir kam die Br. so häßlich vor, und ihre tragisch aus-
gespannten Arme, diese pathetischen Schreie der Gliedmaßen, schienen mir im äußersten Maß lächerlich und unwahr. Besonders, da es einem Menschen wie dem E. galt, dieser Schwer-
athletennatur mit dem Kommandoton eines Maurerpoliers. Künstlich schien mir alles: Spiel, Musik, Dichtung. Alles: Theater; in des Wortes unsauberster und nüchternster Bedeutung. Zum Schaum aufgepeitschter kalter Mischmasch aus Lettern und Notenköpfen . . . Ich hörte immerfort den anbetungswürdigen kleinen Gassenhauer, den sie gestern auf unserm Abendspaziergang, zum Vierteltakt verarbeitet, vor sich hin geträllert . . . Nach dem ersten Akt floh ich, krank vor Ungeduld, außerstande, dem lärmenden mechanischen Spielwerk auf der Bühne auch nur die kleinste Aufmerksamkeit zu schenken . . . Armselige Menschen, die darin ein Surrogat für verwehrte Lust und Leidenschaft des Lebens finden! Ich gehe nie wieder zu 'Tristan und Isolde'.

*

— Ich war mit Marianne bei 'Tristan'. Seit langer Zeit wieder einmal hörte ich die geliebte Musik. Mir war wehmütig und weich zumute. Nach zwei Akten wäre ich gern gegangen. Marianne wollte bleiben. Sie war sehr ergriffen und streichelte meine Hand. Süße Freundin! Sie war ganz versunken im Hören und schien so bleich und erregt wie damals, als ich sie das erste Mal sah, auf dem Boß des Rutschierwägelchens. Ich störte sie nicht in ihrer Verzauberung . . . Je öfter ich den Text höre, desto gewalttamer kommt er mir vor. Auch die Musik besteht nicht durchaus. Ich entdecke schwulstige, dicke Stellen in ihr und pathetische Langwierigkeiten. Ueberdies war es ziemlich heiß im Theater. Im Mai empfindet man es schon als eine rechte Zumutung, vier Stunden lang in einem mit Menschen vollgepfropften Raum auszuharren . . . Ich möchte in einem einsamen, dunklen Wirtshausgarten auf dem Lande sein. Ein Windleuchter auf dem Tisch und ein Krug Pilsener Bier. Und zurückgelehnt sitzen, eine starke Zigarre im Mund und gar nichts denken und gar nichts hören und gar nichts sprechen und die Einsamkeit, die Einsamkeit auskosten! . . . Es muß schön sein, als Teilnehmer einer Nordpolfahrt, am Abend, tausend Meilen weit von bewohnten Zonen, mit wenigen tapfern Männern um den Tisch zu sitzen und draußen den undurchbringlichen Ball von Eis und

Kälte zu wissen, und freundschaftlich über vielerlei Dinge des Lebens Worte zu tauschen und Erinnerungen! . . . Oder ich möchte im Urwald mit einem Negerhäuptling zusammentreffen, und es sollte nach kurzem Beisammensein einen Afford geben zwischen meinen kultivierten und seinen primitiven Menschlichkeiten . . . Ich möchte um ein Lagerfeuer mit Kameraden hocken, Todesangst und schreckliche Neugier im Herzen und wissen, daß morgen früh die Schlacht geschlagen wird . . . Ich möchte in der Galerie einer fremden Stadt sitzen und Sammlungen von Stichen durchblättern; wenn ich fertig bin, nähert sich ein schweigender Diener und bringt neue Bände . . . Ich möchte Lehrer sein, bei einem oder zwei hübschen aufgeweckten Knaben, die an meinen Lippen hängen, wenn ich ihnen von heroischen und großartigen Dingen erzähle . . . „Himmlisch!“ sagte Marianne und Tränen brachen ihre Stimme. Die Br. verbeugte sich krampfhaft lächelnd, während ihr gewaltiger Busen hastig und lärmend Atem pumpte.

*

— Wieder bei ‚Tristan‘. Ich werde mich als Abonnent beschweren über dieses Abspielen der Wagner-Opern. Warum so selten französische Spieloper? Ich liebe den ‚Tristan‘ gewiß; aber wenn ich ihn zu oft hinter einander höre, geht mir das stundenlange Geschmache doch auf die Nerven.

*

— Um sechs Uhr begleitete ich Marianne zur Bahn. Sie war sehr lieb. Werde ich sie jemals wiedersehen? . . . Ich fuhr dann in die Oper. ‚Tristan und Isolde‘. Welch ein Werk! Man kann seine artistische Reife und Vollkommenheit gar nicht hoch genug einschätzen. Wie das alles equilibriert und ausgemessen und gegliedert ist! Wie sorgfältig die Vorbereitung und Durchführung der dramatischen Klimax! Wie sparsam und klug die Ausnützung der Menschen! Alles ist schön an diesem Werk. Und gewissermaßen gleichgewichtet: die Liebe, der Tod, die Entsagung, die Freundschaft, die Treue. Ich lese in der Partitur mit und fühle mich wohl und genieße. Und staune, wie viel Neues es in ihr immer noch zu entdecken gibt. Diese eigentümlich rhythmisierten Uebergänge vor der berühmten Es-Dur-Stelle des zweiten Aktes sind von einer mystischen Originalität und Kühnheit sondergleichen. Ich ernenne sie zu meiner Lieblingsstelle . . . Was für ein praktisches Genie der Meister war! Während des ganzen dritten Aktes gibt er seiner Isolde nichts zu tun, damit sie für den schweren Schluß, den ‚Liebestod‘, ausgeruht und bei voller Stimme sein mag . . . In der Loge nebenan saß Frau Arie-huber. Mit einem Oberleutnant von der Sanität. Mein Gott,

man wird halt nicht jünger; und lernt, sich bescheiden. Sie trug ein tief ausgeschnittenes, stahlblaues Kleid. Mir kam es vor, als ob sie unter ihrem Vorgnon-Binocle ein wenig zu mir herüberschiele . . . Nous verrons!

Aus einem Novellenband, der unter dem Titel „Hiob“ bei Albert Langen in München erscheint.

Rundschau

Rede auf Eulenberg

Sie ist von Kurt Wolff und in der literarhistorischen Gesellschaft Bonn gehalten worden. Einige Professoren haben nachher mit dem Finger gedroht, und Frau G. Lohmann hat das Schlusswort gesprochen: „Herbert Eulenberg's Dramen erscheinen mir wie überreich veranlagte, zu großen Schicksalen bestimmte, aber zu früh geborene Kinder, die fremd und schwankend im hellen Licht des Tages stehen, weil ihnen nicht Zeit gelassen wurde, im Dunkel zu reifen.“

Aber das macht nichts weiter aus, der Ton Kurt Wolffs ist stärker und jubelt diese stirnrunzelnden Bedenken hinweg mit seiner sympathischen Begeisterung. Und die macht auch den Mark der Rede aus. Weil sie zeigt, wie sehr Eulenberg's Brandgeschosse unsre Generation getroffen und in Feuer gestedt haben, weil sie zeigt, daß Eulenberg nicht mehr als ein Fremder in den Dunkelkammern unsrer Zeit herumirrt, sondern festlich empfangen wird mit Vivat, Hurrah und Böllerschüssen. So ist diese Rede, blauäugig, festlich erregt, hat Guirlanden und weiße Mädchen und klingt wieder von Begrüßungsrufen und Saluten.

Es wird nun Leute geben, die ihr gerade dieses verübeln werden, weil sie lieber was für das Semi-

nar oder die Kritik hätten. Nun ist aber — meine ich — Herbert Eulenberg schon so viel kritisiert worden und hat sich nicht bessern wollen, daß es doch wirklich an der Zeit war, wenn sympathische Begeisterung ihn einmal grüßte. Danach und nach den „Schattenbildern“ und den gleichzeitigen Uraufführungen wird das grollende Bild: Eulenberg, der Verkannte, ausgelöscht werden müssen. Und das kann nur einen jeden von uns erfreuen.

Im einzelnen freilich glaube ich kaum, daß das Grundgefühl Eulenberg'schen Erlebens und Gestaltens „die Enttäuschung durch die Wirklichkeit“ ist. Und glaube auch nicht, daß Emanuel von Treuchtlingen in „Alles um Liebe“ der ist, der allein nicht liebt. In dieser Komödie fordernder und opfernder Liebe schlingt dieser unheimlich große Diener (eine der größten Gestalten Eulenberg'scher Kunst) um diese vielen Ichs das Band der dienenden Liebe, der Liebe zur ganzen Menschheit. Es ist Ökonomie, daß er im Mittelpunkt steht: er ist der am meisten Liebende, keineswegs der nicht Liebende. Und ich glaube auch keineswegs, daß das Schicksal der Kinder des Vincenz in „Alles um Geld“ jenseits der Geldatmosphäre zum Reifen gebracht wird und zufallsweise den armen Vincenz trifft. „Alles um Geld“ — also auch

die Kinder Titus und Susanne. „Wie falsch haben wir wieder spekuliert, Cassian, und Seelen verkauft und vertauscht, als seien es Bleigruben und Tonwaren. Ich habe nur um meiner Kinder willen mich danach abgeheßt wie ein schlechter Kenner. Aber auch sie haben mir keinen Dank dafür gewußt“, erkennt Vincenz selber.

Diese drei Anmerkungen mögen als Kritik gelten. Das andre der Rede ist nicht kritisierbar, zuerst weil es Begeisterung, zuletzt weil es sympathisch ist.

Oscar Maurus Fontana

Die Uhrgrafen

Die ‚Uhrgrafen‘ des Herrn Paul Fr. Evers, zwei recht unerzogene Jünglinge — der Dichter sagt: Buben — und deren nicht minder ungebärdiger Herr Papa versichern uns in vier Akten und einem Vorspiel unermüdlich, daß sie die rauhen, tollen und wundervoll biederben Uhrgrafen sind. Daß sie sich nichts gefallen lassen, aber auch garnichts! Und von diesen Pfefferfäden zu Uhrweiler! Hurra hoch! Leider bleibt es bei diesen Versicherungen. Es geschieht nichts. Die beiden ‚Buben‘ sind Zwillinge und haben ein Verhängnis, das in einem Kasten liegt. Der Mutter Testament. Sie hat — wer weiß, warum?! — darin bestimmt, daß einer der beiden Bischof von Köln, der andre Gatte seiner schönen Waise Bonicetta werden soll. Begreiflicherweise ist beiden das Zweite lieber. Hierüber erzählt man sich zwei weitere Akte lang allerlei Erbauliches, aber es geschieht nichts. Endlich kannte eine irgendwie Verwandte (aus der ‚Sippe‘, sagt der Dichter) auf die sehr einfache Lösung des Problems: Nachzusehen, was in dem Testament steht. Da der Schlüssel achtlos herumliegt, ist die Sache nicht so schwierig. Ihrem geliebten Krassto verschafft sie so einen Einblick. Aber es nützt ihm nichts, daß er sich zum Ehemann bestimmt sieht, denn er muß jetzt erfahren,

daß seine Waise den Bruder liebt. Nun — wir sind im letzten Akt — könnte ein Drama beginnen. Bruder Will ist wegen einer sehr unklaren Mordgeschichte von den Uhrweilern vor Gericht gestellt. Eine völlig konfuse und unwahrscheinliche Verhandlung fördert seine Unschuld zu Tage. Bruder Krassto stirbt recht unmotiviert an einem Schlaganfall und löst damit einfach, aber gründlich jeden Konflikt. Das Testament hat er zuvor verbrannt.

Dramatisierte Leihbibliothek. Ein Roman von Leontine von Winterfeld ist zu Grunde gelegt. Ihr Verleger hat die Sache angerührt, ein betriebsam dilettierender früherer Oberkirchenrat hat sie gefördert und das schweriner Hoftheater hat — eine große Anstrengung um einen kleinen Gegenstand — das unbrauchbare Stück, glänzend ausgestattet, herausgebracht. Die Bühnenbilder waren wundervoll. Regie und Ensemble litten unter der unmöglichen Aufgabe. Der beste Schauspieler kann uns das Kerlchen nicht sympathisch machen, das ständig brüllt: Ich bin ein Uhrgraf! Uhrgraf! Uhrgraf! und vor jedem Konflikt als echter Jämmerling — „ich kann nicht“ — flüchtet. Das Talent des Autors besteht darin, Prosopöpe und Maschinentheater nicht zu schonen. Frühlingsmorgen, Herbstabend, Mondschein, Rittersaal, Sturm — ein Geist! Man möchte ihn für den Geist der seligen Waise Pfeiffer halten, die dieses Werk ihres Epigonen belächelte. Im übrigen hat das schweriner Hoftheater eine Tradition zu wahren und dreihundertsechzigtausend Mark Zuschuß.

Hermann Strauss-Olsen

Die Hermannsschlacht

Kleist's ‚Hermannsschlacht‘ ist von jeher mein Lieblingsstück gewesen. Sie war das erste Drama, das ich auf der Bühne sah, und hat meine Leidenschaft fürs Theater entschieden. Man sah als Obertertianer auf dem vierten Rang des hannover-

verschön Hoftheaters und glaubte an Vollkommenheit und festliche Feier. Und noch wenn ich heute an diese, sicherlich erbärmlich hingeschluderte, Aufführung denke, scheint es mir, als ob damals alle Furien entfesselt waren, als ob aus mühsam gebändigten Gefühlen ein Rachebrand aufstieg, der Fluren verheerte und Weltherrschaften zu Asche legte. Es ist ein Schauspiel ohnegleichen, wie in diesem Drama, das der abgründigste Haß geboren hat, ein Heroismus der Objektivität, eine Wut der Gerechtigkeit waltet, die einem wahrhaft welt-richterlichen Zorne Freunde und Feinde reißt werden läßt. Urtriebe schäumen auf, aber das Auge bleibt kalt. Bis an die Wurzeln werden die Handlungen ausgegraben, und patriotische Heldentaten sind ebenso Abstufungen des Egoismus, wie Parteihader und Stammesgezänk. Währendes aber der Egoismus des Römers ist, die persönliche Ehre zu wahren, damit die des Staates gewahrt bleibt, ist es der Egoismus des Deutschen, den Staat zu wahren, damit die persönliche Ehre gewahrt bleibt. Varus tritt mit den Worten: „Rom, wenn Du fällst, wie ich, was willst Du mehr!“ Fust und Armin aber, als es gilt, den Feind zu töten, geraten selbst an einander, weil keiner dem andern Rache und Ruhm gönnt. In dieser Szene, die deswegen auch von allen Kleistbiographen als kleinlich und überflüssig abgetan wird, überschlagen sich die Leidenschaften in ihre letzte Konsequenz. Patriotischer Haß ist das Wollustgefühl einer persönlichen Rache. Und der zweite Gipfel ist, als in Thuznelda beleidigte Eitelkeit und Frauentwürde zu einer Raserei aufbrechen, die den Räuber vor die Bühne der Varen wirft. Die Barbarei der Vorzeit steht auf, und der eigene Dämon springt den Menschen in den Nacken.

Im Königlichen Schauspielhaus hatte man diese Szene gestrichen. In dem doch wahrhaftig recht-

gläubigen Hoftheater zu Hannover wurde sie gespielt. An vieles hat man sich gewöhnt, aber weiter geht es nicht. Wenn der Rücksicht auf Hofdamen und milchblütige Kadetten das Haupt einer Dichtung geopfert wird — wie sollten Muskeln und Glieder heil bleiben! Die psychologischen Linien wurden fortgewischt, und aus einem Drama, in dem die Leidenschaft des Hasses der Kälte realpolitischer Berechnung dämonische Brutalität gibt, wurde ein patriotischer Film, für Volksschulen bearbeitet nach Motiven von Theodor Körner. Aber wen sollte es in einer Zeit, in der die Schamlosigkeit so weit geht, daß man die eigene Vergangenheit offiziell bei hellem Tage auf öffentlichen Straßen dem Film preisgibt — wen sollte es da noch wundern, daß die Germanen in einer von Photographen gestellte Schlachtreihe an die Rampe marschieren und dem Warden schwerterklirrend nachbrüllen! Aus dem Chor der Warden ist das Harfenmelodram eines Lothario geworden, und die Dialoge werden Kinoeffekten zuliebe kurzentschlossen umgestellt. Aber man will der Aera Lindau Ehre machen. Man will charakterisieren. Und nun muß man sehen, wie Herr Sommerstorff und Herr Geisendörfer als Armin und Ventidius sich politisch umlauern. Dieses verräterische Augenblinzeln, dieser heimliche Hohn, diese abgebrochenen Worte und süßen Höflichkeitsbeteuerungen! Den kleinsten Sprecher hat der Trieb ergiffen, den ineinandergeschachtelten Vers auseinanderzuschachteln und ihn mit dozierenden Gesten pedantisch klarzulegen. Pathos soll ihnen niemand mehr vorwerfen. Aber was bedeutet das alles gegen die heroischen Anstrengungen der Frau Willig, aus sich eine jugendlich-naive Thuznelda zu machen, oder gegen die Versuche des Herrn Karl Vogt, zu gehen, ohne umzufallen, zu sprechen, ohne anzustoßen! Die Mißwirtschaft im Schauspielhause kann nur durch Radikalmaßregeln bekämpft wer-

den. Die Presse müßte zu stolz sein, sich von Herrn von Hülsen dadurch milde gegen seine Leistungen stimmen zu lassen, daß sie von ihm eine Vorstellung geschenkt nimmt, um sie zu Gunsten der Wohlfahrtskasse ihres Standesvereins für schweres Geld ans Publikum zu verkaufen. Sie müßte das königliche Schauspielhaus aus dem Kunstteil in den Hofbericht vertreiben und das Abgeordnetenhaus gegen

die frivole Verschleuderung reicher Geldmittel mobil machen. Aber solange Kunstreporter größerer Blätter in den lahmen Ranzleidienern, die unter dem Namen Mesper und Arndt über die Bühne stöhnen, ihr ganz natürlich Ebenbild verehren, wird ein Hofkott aussichtslos sein und das Schauspielhaus das bleiben, was es ist: eine nationale Schmach.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Ernst Hardt: Schirin und Gertraude, Komödie.

Rudolf Hirschberg - Jura und Richard Rieß: Die Erziehung zur Mutter, Komödie. (Drei-Masken-Verlag).

Richard Rieß: Der ewige Haß, Drama. (Drei-Masken-Verlag).

Philipp Weichand und Hans Sübner: Der große Moment, Posse, Musik von Theo Rupperecht. (Rubinverlag).

Annahmen

Euripides: Hippolytos, bearbeitet von Kurt Mühsam. Berlin, Th. i. d. Königgräberstr.

Gustaf af Geijerstam: Der große und der kleine Klaus, Dramatische Märchen. Oldenburg, Hofth.

Karl Julius Rodemann: Grenzvisitation, Schwanf. Frankfurt am Main, Intimes Th.

Benno Sternberg und Joseph Diener: Die schöne Erzellenz, Operette. Köln, Opernhaus. (Ahn & Simrock).

Eduard Studen: Merlins Geburt, Mysterium. (Felix Bloch Erben).

Uraufführungen

1) von deutschen Dramen

21. 10. Wilhelm Hagen, Karl Frei und Josef M. Jurinet: Das jüngste Gericht, Dreiaktig. Schwanf. Landshut, Stadtth.

31. 10. Robert Sander und Alfred Palm: Graf Pepi, Dreiaktiges Schspl. Hamburg, Thalia-theater. (Ahn & Simrock).

1. 11. Albert Paul: Falsche Karten, Vieraktiges Schspl. (Bearbeitung des Schauspiels „Auf Triburg und Rodegg“). Meiningen, Hofth.

2. 11. Robert Wach: Die unsichtbare Krone, Vieraktiges Historisches Schspl. Frankfurt a. O., Stadtth.

5. 11. Paul Fr. Evers: Die Ahrgaben, Schauspiel in vier Akten und einem Vorspiel. Schwerin, Hofth.

6. 11. Max Dreher: Die Frau des Kommandeurs, Schspl. Stuttgart, Hofth.

10. 11. Georg Fernandes: Der Großmogul, Schspl. Briesg, Stadtth.

3) aus fremden Sprachen

Georges Duhamel: Im Schatten der Standbilder, Drama. Paris, Odéon.

Paul Gavault: Die Idee der Françoise, Dreiaktiges Schspl. Paris, Renaissance.

Paul Hervieu: Bagatelle, Drei-
aktige Komödie. Paris, Comédie.

Franz Molnár: Das Märchen
von Wolf, Ein Spiel in vier
Bildern. Budapest, Magyar Szin-
ház. (Comoedia).

Ludomir von Köhly: Meduse,
Phantastische Oper, Text von Ce-
zarz Jellenta. Warschau, Opernhs.

Willi und Docquois: La petite
Jasmin, Drei Akte. Paris, Im-
périal.

Jubiläen

Magdalena: 25, Berlin, Kleines
Theater.

Deutsche Dramen im Ausland

„Das Buch einer Frau“ von
Lothar Schmidt, mit dem der
Impresario Schurmann soeben eine
Tournée durch Holland und Belgien
gemacht hat, wird nun auch in
holländischer Sprache gespielt wer-
den. Ferner gelangt das Schau-
spiel in Rußland, England und
Amerika zur Aufführung. (Eduard
Bloch).

Der Schwank „Die schwarze
Hand“ von Hans Hübner kommt
demnächst am Grand Théâtre
Amsterdam zur Aufführung.

(Rubinverlag).

Neue Bücher

Das Deutsche Theater-Adreßbuch
1912-13, das Jahrbuch des deutschen
Bühnenvereins, ist auch dieses
Jahr, im zweiten Jahrgang, mit
bemerkenswerter Frühzeitigkeit er-
schienen. Das Buch umfaßt 1200
Seiten, das Papier ist gegenüber
dem Vorjahr fester und undurch-
sichtiger und die Anwendung ver-
schiedenfarbigen Papiers erleichtert
außerordentlich den Gebrauch des
Werkes. Die Einleitung bildet das
übliche Kalendarium mit Notizen-
teil, das für die täglichen Bedürf-
nisse des Bühnenkünstlers zuge-
schnitten ist und wieder sehr brauch-
bare Neuerungen enthält. Es folgt
die Bibliographie, die die Neuer-

scheinungen und alle periodische
Theaterliteratur verzeichnet, die
Liste der Toten, die Rubrik „Ver-
einswesen“, das Verzeichnis der
Bühnenvertriebsanstalten und Ur-
aufführungen, schließlich eine inter-
essante und für alle Bühnenleiter
aufschlußreiche Statistik über die
meist aufgeführten Autoren und
Stücke. Von erstaunlichem Umfang
ist dann der „Dramatische Kürsch-
ner“, die Liste der Bühnenschrift-
steller und Komponisten. Dies und
die folgenden Kapitel von den ver-
mietbaren Sälen Deutschlands ge-
ben dem Theaterpraktiker Material
für mancherlei geschäftliche Zwecke
an die Hand. Die „Theater für
gastierende Ensembles“ und die
„Säle für Theater und Konzerte“
sind mit allen notwendigen Infor-
mationen zusammengestellt. Nach
einem lehrreichen Kapitel „Vom
Gerichtskostenwesen“ folgt der
Hauptteil des Werkes: die Perso-
nalverzeichnisse der deutschen Büh-
nen. Daß der Almanach des Büh-
nenvereins auch die kleinsten Wan-
derschmierer berücksichtigt und über
ihre Verhältnisse phantastische Auf-
stellungen macht, weist ihm ein un-
bestreitbares soziales und statisti-
sches Verdienst zu. Die Reise-
theater weisen diesmal die statt-
liche Zahl von 137 auf; die Som-
merbühnen zählen 206, die stän-
digen Theater 324. Insgesamt sind
672 Theaterunternehmen ver-
zeichnet. Das Register dazu um-
faßt auf über 200 Seiten über
30 000 Namen einschließlich Chor-
sänger, Orchestermitglieder, Ballett-
mitglieder und der technischen An-
gestellten. Zum Schluß des Werkes
findet man eine Balanzenliste der
deutschen Bühnen, eine absolute
Neuerung, die sicherlich aus kleinen
Anfängen einmal zu größter Be-
deutung im Theatergeschäftsver-
kehr erwachsen wird, das Verzeich-
nis der gastierenden und ehe-
maligen Bühnenkünstler und end-
lich der umfangreiche Inseraten-
teil, der auch ein imponierendes
Bild von der deutschen Theater-
industrie entwirft. Das Deutsche

Theater-Adressbuch erscheint im Verlag von Oesterheld u. Co., Berlin W. 15.

Julius Bab: Rainz und Matfowsky. Berlin, Oesterheld & Co. 100 S. M. 3.—

Das sechsundzwanzigste Jahr. Mit 25 Bildnissen, 21 Abbildungen und einem Facsimile. Berlin, S. Fischer. 361 S. M. 1.—

Friedrich Hebbels Sämtliche Werke nebst den Tagebüchern und einer Auswahl der Briefe herausgegeben von Paul Bornstein. Zweiter Band: Hamburg, Heidelberg. München Georg Müller. 379 S. M. 5.—

Dramen

Saldi Herdener: Sonnenopfer, Ein Lied. Bern, A. Franke. 47 S. M. 2.—

Zeitungen und Zeitschriften

Heinz Amelung: Ein neues Drama Clemens Brentanos. Frankf. Btg. 260.

Paul Becker: Die neuen stuttgarter Hoftheater. Frankf. Btg. 258.

Löscar Vie: Die Parsifal-Frage. Neue Rundschau XXIII 11.

Marianne Brandt: Die berliner Premiere der Meistersinger. Bühne und Welt XV 3.

Franz Dubikty: Vom 'Ober' bei Operntiteln. Bühne und Welt XV 3.

Rudolf Fastenrath: Vom Sprechen auf dem Theater, Neue Theater-Zeitschrift II 44.

Einar Forchhammer: Ueber das Schminken. Der neue Weg XLI 44.

Karl Grunsky: Ariadne auf Naxos. März VI 44.

Carl Hagemann. Hamburg und das Deutsche Schauspielhaus. Börsencourier 520.

Ola Hansson: Erinnerungen an August Stindberg. Neue Rundschau XXIII 11, 12.

Georg Hartmann: Herstellung einheitlicher Operntexte. Gegenwart XLI 44.

Moritz Heimann: Ein Dichter — ein Seher, Gerhart Hauptmann zu Ehren. Neue Rundschau XXIII 11.

Gerhard Kornfeld: Theater und Oekonomie. Merker III 20, 21.

Georg Lengbach: Theaterspezialismus. Frankf. Btg. 265.

Ilse Linden: Schikaneder. Frankfurter Btg. 261.

Emil Ludwig: Genialität des Körpers. Neue Rundschau XXIII, 11.

Robert Müller: Hans Sachs. Strom II 8.

Max Nadoleczyk: Hygiene des Sprechens. Süddeutsche Monatshefte X 2.

Karl Pauli: Schauspielerscheidungen. Bühnen-Roland XIII 44.

Gustav Pagaurek: Moderne Ingenieurkünste. Voss. Btg. 569.

Paul Schlenther: Herbert Eulenberg's Belinde. B. Z. 563.

Kurt Singer: Shakespeare und der deutsche Geist. Neue Rundschau XXIII 11.

Adolf Teutenberg: Das weimarer Liebhabertheater zu Goethes Zeiten. Masken VIII 6.

Ausschreibungen

Das Stadttheater von Guben soll für die nächsten Jahre neu verpachtet werden.

Zensur

Dem londoner Palace Theater ist die Aufführung von Vollmoeller-Bermann-Reinhardts Pantomime 'Venetianische Nacht' verboten und erst nach tagelangen Verhandlungen freigegeben worden.

Vereine

Ein 'Lichtspielvertrieb des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller' ist zu dem Zweck begründet worden, die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Autoren und den Filmfabriken vertraglich zu regeln und den Autoren außerdem im Fall ihrer Mitarbeit an den Darbietungen der Lichtspielbühne Garantien für die einwandfreie und würdige Aufführung ihrer Stoffe zu verschaffen. Der Verband Deutscher Bühnenschrift-

steller hat, indem er hierzu die Hand bot, seinen Kampf gegen die Auswüchse des Kinos nicht aufzugeben, sondern nur auf das Gebiet positiver Betätigung übertragen. Denn dieser Kampf ist insofern bereits erfolgreich gewesen, als die Kino-Unternehmer selbst die Notwendigkeit eingesehen haben, das Filmdrama auf ein höheres Geschmacksniveau zu heben. Sowohl in Wien als auch in Berlin sind Bestrebungen zutage getreten, dem Kino-Programm einen bessern Inhalt zu geben und ihm die Mitarbeiter-schaft berufener Bühnenschriftsteller zu gewinnen. Zunächst fanden diese Bestrebungen in Abschlüssen mit Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Hermann Sudermann, Ernst von Wolzogen und anderen ihren Ausdruck. Nachdem also die einzelnen dramatischen Autoren schon begonnen hatten, das neue Genre in den Bereich ihres Schaffens zu ziehen, durfte ihre Berufsvereinigung nicht zurückbleiben. In der Erwägung, daß dem Ungeschmack im Kino nicht wirksamer begegnet werden kann, als durch die Auslieferung von gesunden Stoffen und Motiven an die Filmgesellschaften, hat es der Verband für seine Pflicht gehalten, seinen Mitgliedern, die er ohnehin an der Vertwertung ihrer Film-Ideen nicht verhindern durfte, hierfür die bestmöglichen künstlerischen und materiellen Bedingungen zu sichern.

Prozesse

Max Reinhardt hatte mit Paul Wegener am 13. Dezember 1905 einen Engagementsvertrag abgeschlossen, der vom 1. Juli 1906 bis 30. Juni 1909 laufen sollte. Am 13. Juli 1906 wurde ein Nachtragsvertrag geschlossen, der in Kraft sein sollte vom 1. September 1907 bis 31. August 1912. Bereits am 28. August 1907 wurde ein weiterer Vertrag geschlossen, dessen Wirkung vom 1. September 1912 bis 31. August 1915 reichen sollte.

In dem letzten Vertrag auf drei Jahre wurde festgesetzt, daß Wegener nur während bestimmter Monate zu spielen habe, und daß sein Gehalt im ersten Jahr (1912/13) 16 000 Mark, in den beiden folgenden Jahren je 17 000 Mark betragen, und daß er für Gastreisen erhöhte Diäten erhalten werde. Direktor R. glaubte also damals, 1907, den Schauspieler W. nun auf acht Jahre engagiert zu haben. Zum 1. März 1912 aber kündigte W. schriftlich seinen Vertrag. Reinhardt hielt diese Kündigung für unzulässig, und ein Prozeß entschied zu seinen Gunsten. Darauf kündigte W. seinen Vertrag zum 31. August 1912. Diese Kündigung nahm W. wieder zurück, teilte aber Reinhardt mit, daß er sich vorbehalte, zum ersten April 1913 zu kündigen; W. fühlte sich in der Zumeisung seiner Rollen geschmälert. Daraufhin ging R. zur Feststellungsklage über: 1.) daß Wegener nicht berechtigt sei, zum 1. April 1913 zu kündigen; 2.) daß Wegener bis zum 31. August 1915 gebunden sei. W. stellte sich auf den Standpunkt, er sei auf Grund des § 624 BGB. berechtigt, innerhalb sechs Monaten zu kündigen, er habe tatsächlich sechs Jahre ununterbrochen im Dienste des Theaters gestanden, während R. den Standpunkt vertrat, daß eine Kündigung auf Grund des § 624 BGB. nicht zulässig sei. Es handle sich bei dem Vertrage vom 28. August 1907 um einen neuen selbständigen Vertrag auf die Dauer von 1912 bis 1915, der keine Prolongation des frühern Vertrages darstelle, wie sich aus Form und Inhalt des neuen Vertrages ergebe.

Das Landgericht wies jedoch Reinhardt mit seiner Klage ab, und dieser ging nun ans Kammergericht. Es wurden Gutachten der Professoren Oppel und Rohler und des Intendanten von Hülfsen eingeholt. Es handelte sich hauptsächlich um die Prüfung der Anwendung des § 624 BGB. und um die Frage, ob das Dienstverhältnis

für eine längere Zeit als fünf Jahre eingegangen sei. Oppel vor allem prüfte im zweiten Teile seines Gutachtens, ob zwei selbständige Verträge vorliegen, oder ob der Vertrag von 1907 eine Prolongation des ersten Vertrages darstelle, und faßte sein Urteil dahin zusammen, daß der Inhalt und die Auffassung des Dienstverhältnisses in beiden Verträgen in allen wesentlichen Stücken einheitlich sei. Es sei dem Beklagten ja auch die Rolle des Karl Moor auf seinen Wunsch zugeteilt worden. Den gleichen Standpunkt nahm das Kammergericht an, wies ebenfalls R. mit seiner Klage ab, und nun legte dieser Revision beim Reichsgericht ein.

Der zweite Zivilsenat verhandelte am 25. Oktober 1912 über die Angelegenheit, in der es sich hauptsächlich um die Interpretation des § 624 BGB. dreht. Die Vertreter des Klägers vertraten den Standpunkt: es handle sich nicht darum, ob die Parteien beim Abschluß des zweiten Vertrages den bestimmten Willen gehabt hätten, einen wirklich neuen Vertrag abzuschließen, sondern nur darum, ob die neue Vereinbarung objektiv eine Fortsetzung der bisherigen Dienstverhältnisse bedeute. Der Verteidiger des Beklagten führte aus: durch den neuen Vertrag habe sich in dem Dienstverhältnis Wegners gar nichts geändert, und auch die Zustellung der Rolle des Karl Moor bedeute keinen Wechsel in der Arbeitsleistung seines Klienten, ebensowenig wie die Gagenerhöhung, die eben nur zeige, daß sich die Spielbedingungen Wegners mit der Zeit gebessert hätten. Der Senat verwarf die Revision des Klägers Max Reinhardt in vollem Umfange und legte diesem die Kosten des Revisionsverfahrens auf. Es handle sich in beiden Verträgen um Dienstleistungen gleicher Art, Wegener sei nach wie vor bei Reinhardt für die gleichen schauspielerischen Leistungen engagiert worden. Gleichgültig sei die Er-

höhung der Gage um 1 000 Mark und die Heraussetzung der Diäten im zweiten Vertrage. Im Sinne des § 624 komme es entschieden darauf an, ob die Beteiligten die Absicht gehabt haben, einen neuen Vertrag zu schließen. Es gelte als Grundsatz für die Anwendung des § 624, daß die Beteiligten bereits vor Ablauf der fünf Jahre des Vertrages in einem angemessenen Zeitraum vorher in der Lage sind, den neuen Dienstvertrag zu schließen, der sich nach Ablauf der fünf Jahre an den alten anlehnen soll. Die Bedeutung des vorliegenden Falles ist die: daß ein angemessener Zeitraum zum Abschluß eines neuen Vertrages ein Jahr vor Ablauf des alten ist. § 624 hat zur Grundlage die Anschauung, daß der Dienstpflichtige nicht länger in einem Dienstverhältnis sein soll, das ihm in geistiger Hinsicht und nach jeder Richtung hin Fesseln anlegt, die er nicht mehr tragen kann. Wenn der Schauspieler, wie hier, vier Jahre lang das Verhältnis zum Direktor kennen gelernt hat und nach Ablauf der vier Jahre einen Nachvertrag mit dem Direktor abschließt — dann weiß er, woran er ist. Hier aber ist der Nachvertrag vor Ablauf der vier Jahre geschlossen worden. Der Senat nimmt an, daß solche Verträge nicht im Interesse der Schauspieler liegen. In dieser Auffassung besteht die prinzipielle Wichtigkeit dieser Entscheidung.

Personalia

Melanie Rurt vom Berliner Königlichen Opernhaus ist ab 1913 auf fünf Jahre ans Charlottenburger Opernhaus verpflichtet worden.

Neue Theaterleiter

Die Leitung des bielefelder Stadttheaters, von der sich mit Schluß dieser Spielzeit Kommissionsrat Norbert Verftl zurückziehen wird, ist seinem Sohne Wilhelm Verftl übertragen worden.

Die Stadtverordneten von Dort-

mund haben zum Direktor des Stadttheaters den früheren Artistischen Leiter des Stadttheaters von Freiburg im Breisgau Hans Bollmann gewählt.

Engagements

Berlin (Leffingth.): Heinz Salfner 1914/19.

(Trianonth.): Gustav Mayerhofer.

Bern (Stadtth.): Alice Volz.

Bernburg (Stadtth.): Alfred Weber vom Residenzth. Stuttgart.

Beuthen (Stadtth.): Max Köhler vom Stadtth. Zwickau 1912-13.

Bielefeld (Stadtth.): Toni Schertel vom Hofth. Detmold.

Brandenburg a. d. H. (Stadtth.): Alfred Horsten von Wien.

Braunschweig (Hofth.): Margarethe Wagner (früher Walter) vom Residenzth. Hannover.

Colmar (Stadtth.): F. Jagdfeld.

Danzig (Stadtth.): Robert Peter von Thorn 1913-15.

Dresden (Schspth.): Paul Paulsen vom berliner Deutschen Th.

Düsseldorf (Stspth.): Carl van Gils 1913-14.

(Schauspielth.): Knut Ström (Künstlerischer Beirat).

Forst i. d. L. (Stadtth.): Felix Grambiller.

Frankfurt a. M. (Rhein-Mainisches Verbandsth.): Paul Ascher, Fritz Degen, Julius F. Janson-Jugel, August Niehoff, Amand v. Ozorocz, Robert Scheher, Adelheid Loug, Margarete Schumann, Frau Johanna Stein.

Görlitz (Stadtth.): Charlotte Jvers vom Stadttheater Konstanz 1912-13.

Guben (Stadtth.): Willy Gade von Bries 1912-13.

Nürnberg (Stadtth.): Fritz Rapp vom Stadtth. Bromberg.

Saarbrücken (Neues Th.): Jenny und Charlotte Riemed.

Stuttgart (Hofth.): Minni Ephra 1912/13.

Ulm (Stadtth.): Carl van Gils 1912-13.

Wien (Volksoper): Julia Wolala von Wien.

Nachrichten

Der Volksschillerpreis im Betrage von dreitausend Mark ist Herbert Eulenberg für sein Liebestück 'Belinde' erteilt worden.

Direktor Volten-Baeders vom berliner Lustspielhaus, der unter der Direktion Alexander jahrelang die Oberregie im Residenztheater geführt hat, wird auch unter der Direktion Silla, nach dem Tode des Oberregisseurs Hermann Werner, einige Stücke inszenieren.

Die städtischen Körperschaften von Zittau beschlossen wegen schwachen Besuches des Stadttheaters die Einführung einer Kinematographensteuer.

Das Ensemble des hochumer Stadttheaters hat sich wegen Differenzen des Direktors Wirrenkoben mit den Behörden aufgelöst.

Die Subhastation der hannoverschen 'Schauburg' ist eingestellt worden, nachdem die berliner Bau-firma Bostwau & Anauer die Summe von 255 000 Mark an den zweiten Hypothekengläubiger ausgezahlt hat. Der Pachtvertrag mit Direktor Monti aus Berlin ist bis zum ersten Januar 1913 verlängert worden.

Den Vertrieb der 'Schaubühne' für München hat der Verlag Heinrich F. C. Bachmair, München, Rurfürstenstr. 39, übernommen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Sontich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

21. November 1912

Nummer 47

Kriegstheater / von Max Epstein

Wenn die ganze Welt Zuschauer gewaltiger Ereignisse sein muß, dann vermindert sich die Zahl der Zuschauer erdachter Begebenheiten. Wenn das Kriegstheater seine Vorstellungen gibt, leiden die wirklichen Theater. Holzbach würde sagen: Das Welttheater schadet der Theaterwelt. Wer soll denn Sinn für die kleinen Vorgänge und Interessen des Bühnenlebens haben, wenn das Leben von Millionen Menschen auf dem Spiele steht? Wer soll sich um die Karte für einen Theaterabend bemühen, wenn die Landkarte der Welt einer Revision unterzogen wird? Man wäre ja nicht wert, zu leben, wenn man nicht an den Fragen, die die Welt bedeuten, den größten Anteil nähme und alle andern Ideen und Bestrebungen bis zur Erledigung der Probleme, die die Menschheit aufwühlen, zurückstellte. Die Buben hinter dem Ofen, die in solchen Fällen nur an belletristischem Kleinram ihre Freude haben, mögen dort ruhig verkommen. Goethe hat zwar in der Campagne mit Frankreich viel über seine Farbenlehre nachgedacht; aber er ist doch mitgezogen und hat manchen anstrengenden und gefährlichen Ritt mitgemacht. Pfui über die Kerle, die jetzt in Caféhäusern nur über unsere erbärmlichen Theaterzustände raisonnieren und, wenn sie die Zeitung bekommen, zuerst die Notizen unter dem Strich verschlingen, statt eifrig die Ereignisse des drohenden Weltkrieges zu studieren, der allem Theater für lange Zeit ein Ende machen würde, allem Theater . . .

*

Selten haben sich die großen Faktoren des Weltbetriebes, die sich erdreisten, unsere Geschicke zu lenken, so lügenhaft unzuverlässig und so bis zur Lächerlichkeit unbeholfen erwiesen, wie in den Ereignissen der letzten Zeit. Die Großmächte erklären großmächtig, daß sie jeden Eingriff in die territoriale Macht der Türkei auch den siegreichen Balkanstaaten verbieten würden. Wenige Tage darauf stellt man sie vor die vollzogene Tatsache eines

Totalzusammenbruch der türkischen Armee, und all die großmäulige Großmächtigkeit ist vergessen: Dieselben Mächte finden das in der Tat berechnigte Verlangen der tapfern Balkanstaaten nach Gebietsverweiterung nicht so tadelnswert. Theater!

*

Die türkische Militärmacht hatte einen guten Namen. Sie soll sich mit den Russen gut geschlagen haben. Die vier Balkanstaaten pflegte man bei uns unter dem Begriff der Schweinetreibenden Nationen, der interessanten Völkerschaften oder der Sammeldiebe zusammenzufassen. Noch als die Montenegriner den ersten Schlag führten, wollte man den alten Witz wiederholen, daß in diesem Kriege das Insektenpulver eine größere Rolle spielen würde, als das Schießpulver. Man sehe sich jetzt die Sprache unsrer Zeitungen an. Welch eine Wendung durch Allahs Fügung!

*

Diese selben Türken sprachen noch bis in die letzten Tage von ihren militärischen Erfolgen. Die wichtigsten Festungen waren eingenommen, aber selbst offizielle türkische Berichte wollten von Rückeroberungen wissen. Auch die Sieger logen dann und wann recht wacker. Sie ahnten mindestens wiederholt die Ereignisse voraus. In der größten Angst predigten dann die Türken den heiligen Krieg. Ein heiliger Krieg . . . Die Serben wollen zur Adria, die Bulgaren möglichst nach Konstantinopel, die Griechen nach Saloniki, und das alles um der Herrschaft des orthodoxen Glaubens willen. Die Erlösung durch das Kreuz, der Kampf gegen den Halbmond . . . Theater!

*

Es gibt eine Menge Leute, besonders in Deutschland, seit der unglücklichen Politik des verstorbenen Marschall von Bieberstein, die den Türken freundschaftliche Gefühle entgegenbringen. In Wahrheit kann die Türkei kaum einem Lande gleichgültiger sein als Deutschland. Ein Staatsmann, der ein Menschenalter am goldenen Horn gelebt und den Zusammenbruch des Osmanenreiches nicht hat kommen sehen, verdient keineswegs die Verherrlichung, die ihm in unsrer an Staatsmännern nicht gerade reichen Zeit zuteil geworden ist. Wer türkisches Familienleben und türkische Lebenshaltung einmal aus eigener Anschauung gesehen hat, mußte sich darüber klar werden, daß die Träger dieser Art Gesittung aus Europa und möglichst auch aus der ganzen Welt zu verschwinden haben. Ein Volk, das von Religion wegen die Frau zur Sklavin macht, bei dem die Grundlage alles menschlichen Zusammenlebens verseucht ist, verdient nicht unser Mitge-

fühl. Wie konnte man jahrelang die gebildete Welt über diese Tatsachen im Unklaren lassen? Wie konnte man gegen einen noch so unberechtigten Feldzug des aufstrebenden italienischen Volkes, dem wir die größten Geistesstaten aller Jahrhunderte verdanken, schimpfen und hegen?

*

Noch vor wenigen Tage habe ich den österreichischen Besitz auf dem Balkan gesehen und die schönen Leistungen unsres Bundesgenossen bewundert. Wie steckt auch da bei uns alles voller Vorurteile und schiefer Anschauungen! Ich weiß nicht, ob ich allein so töricht oder ungebildet war: aber ich habe mir, zum Beispiel, immer unter einem Kroaten einen Banditen ohne Unternehmungsgeist vorgestellt. Tatsächlich handelt es sich um eine Nation, die gegenüber der türkischen jedenfalls als Kulturträger ersten Ranges zu begrüßen ist, ohne daß ich eine Vergleichung mit den germanischen Volksstämmen versuchen will. Bis ich das erkannte, war ich aber in dem Landstrich, wo sich die Bewohner von Bosnien und Kroatien treffen, recht ängstlich. Eine mißglückte Automobilfahrt zwang mich, in Begleitung dreier Damen über Nacht in Metkovic zu bleiben. Das Reisehandbuch hatte von dem kleinen Ort an der Narenta, der etwa zweitausend Einwohner zählt, schon angedeutet, daß seine Hotels nur bescheidenen Ansprüchen genügen. Ein Gefindel, das wir von vornherein für verdächtig hielten, sammelte sich in der Dunkelheit um unsern Wagen, und als ein Kroat mir ein sehr primitiv aussehendes Hotel empfahl, hielt ich ihn für einen Halsabschneider im wirklichen Sinne. Er war jedoch nur ein kroatischer Rechtsanwalt, der in dem kleinen Ort einen Prozeß gewonnen hatte. Als wir des Nachts in unsern Betten lagen, fing unter unsern Fenstern ein entsetzlicher Lärm an, man sang offenbar Spottlieder und rief herauf: Doctore, Doctore! Da ich den Anruf nur auf mich beziehen konnte, so gab ich meiner Frau Anweisungen, wie es nach meinem Tode mit der Kurfürstenoper gehalten werden solle. Bald darauf wurden Scheiben eingeschlagen, und eine wüste Menge stürmt mit Geschrei vor die Tür unsres Zimmers. Unmittelbar darauf hört man mächtige Tritte von oben, die sich offenbar über die Verber der Herausstürmenden fortsetzen, und nach kurzer Zeit ist alles ruhig. Der Doctore, den man gerufen hatte, war der kroatische Advokat, der mit den Beamten, die ihm seinen Prozeß gewonnen hatten, gezecht hatte und nach Hause gebracht worden war. Man sieht, wie man oft eine ganze Nation ungerecht verdächtigt. Die Tragödie, die wir zu erleben glaubten, war in Wahrheit ein harmloser, wenn auch geräuschvoller Akt.

Totalzusammenbruch der türkischen Armee, und all die großmäulige Großmächtigkeit ist vergessen: Dieselben Mächte finden das in der Tat berechnete Verlangen der tapfern Balkanstaaten nach Gebietsverweiterung nicht so tadelnswert. Theater!

*

Die türkische Militärmacht hatte einen guten Namen. Sie soll sich mit den Russen gut geschlagen haben. Die vier Balkanstaaten pflegte man bei uns unter dem Begriff der schweinetreibenden Nationen, der interessanten Völkerschaften oder der Sammeliebe zusammenzufassen. Noch als die Montenegriner den ersten Schlag führten, wollte man den alten Witz wiederholen, daß in diesem Kriege das Insektenpulver eine größere Rolle spielen würde, als das Schießpulver. Man sehe sich jetzt die Sprache unserer Zeitungen an. Welch eine Wendung durch Allahs Fügung!

*

Diese selben Türken sprachen noch bis in die letzten Tage von ihren militärischen Erfolgen. Die wichtigsten Festungen waren eingenommen, aber selbst offizielle türkische Berichte wollten von Rückeroberungen wissen. Auch die Sieger logen dann und wann recht wacker. Sie ahnten mindestens wiederholt die Ereignisse voraus. In der größten Angst predigten dann die Türken den heiligen Krieg. Ein heiliger Krieg . . . Die Serben wollen zur Adria, die Bulgaren möglichst nach Konstantinopel, die Griechen nach Saloniki, und das alles um der Herrschaft des orthodoxen Glaubens willen. Die Erlösung durch das Kreuz, der Kampf gegen den Halbmond . . . Theater!

*

Es gibt eine Menge Leute, besonders in Deutschland, seit der unglücklichen Politik des verstorbenen Marschall von Bieberstein, die den Türken freundschaftliche Gefühle entgegenbringen. In Wahrheit kann die Türkei kaum einem Lande gleichgültiger sein als Deutschland. Ein Staatsmann, der ein Menschenalter am goldenen Horn gelebt und den Zusammenbruch des Osmanenreiches nicht hat kommen sehen, verdient keineswegs die Verherrlichung, die ihm in unserer an Staatsmännern nicht gerade reichen Zeit zuteil geworden ist. Wer türkisches Familienleben und türkische Lebenshaltung einmal aus eigener Anschauung gesehen hat, mußte sich darüber klar werden, daß die Träger dieser Art Gesellschaft aus Europa und möglichst auch aus der ganzen Welt zu verschwinden haben. Ein Volk, das von Religion wegen die Frau zur Sklavin macht, bei dem die Grundlage alles menschlichen Zusammenlebens verfeuert ist, verdient nicht unser Mitge-

fühl. Wie konnte man jahrelang die gebildete Welt über diese Tatsachen im Unklaren lassen? Wie konnte man gegen einen noch so unberechtigten Feldzug des aufstrebenden italienischen Volkes, dem wir die größten Geistesstaten aller Jahrhunderte verdanken, schimpfen und heizen?

*

Noch vor wenigen Tage habe ich den oesterreichischen Besitz auf dem Balkan gesehen und die schönen Leistungen unsres Bundesgenossen bewundert. Wie steckt auch da bei uns alles voller Vorurteile und schiefer Anschauungen! Ich weiß nicht, ob ich allein so töricht oder ungebildet war: aber ich habe mir, zum Beispiel, immer unter einem Kroaten einen Banditen ohne Unternehmungsgeist vorgestellt. Tatsächlich handelt es sich um eine Nation, die gegenüber der türkischen jedenfalls als Kulturträger ersten Ranges zu begrüßen ist, ohne daß ich eine Vergleichung mit den germanischen Volksstämmen versuchen will. Bis ich das erkannte, war ich aber in dem Landstrich, wo sich die Bewohner von Bosnien und Kroatien treffen, recht ängstlich. Eine mißglückte Automobilsfahrt zwang mich, in Begleitung dreier Damen über Nacht in Metkovic zu bleiben. Das Reisehandbuch hatte von dem kleinen Ort an der Narenta, der etwa zweitausend Einwohner zählt, schon angedeutet, daß seine Hotels nur bescheidenen Ansprüchen genügen. Ein Gefindel, das wir von vornherein für verdächtig hielten, sammelte sich in der Dunkelheit um unsern Wagen, und als ein Kroat mir ein sehr primitiv aussehendes Hotel empfahl, hielt ich ihn für einen Halsabschneider im wirklichen Sinne. Er war jedoch nur ein kroatischer Rechtsanwalt, der in dem kleinen Ort einen Prozeß gewonnen hatte. Als wir des Nachts in unsern Betten lagen, fing unter unsern Fenstern ein entsetzlicher Lärm an, man sang offenbar Spottlieder und rief herauf: Doctore, Doctore! Da ich den Anruf nur auf mich beziehen konnte, so gab ich meiner Frau Anweisungen, wie es nach meinem Tode mit der Kurfürstenoper gehalten werden sollte. Bald darauf werden Scheiben eingeschlagen, und eine wüste Menge stürmt mit Geschrei vor die Tür unsres Zimmers. Unmittelbar darauf hört man mächtige Tritte von oben, die sich offenbar über die Leiber der Herausstürmenden fortsetzen, und nach kurzer Zeit ist alles ruhig. Der Doctore, den man gerufen hatte, war der kroatische Advokat, der mit den Beamten, die ihm seinen Prozeß gewonnen hatten, gezecht hatte und nach Hause gebracht worden war. Man sieht, wie man oft eine ganze Nation ungerecht verdächtigt. Die Tragödie, die wir zu erleben glaubten, war in Wahrheit ein harmloser, wenn auch geräuschvoller Akt.

Trotz der ernstesten Zeit, in der sich gerade Oesterreich befindet, spielt man in Bosnien auf verschiedenen Bühnen. Die eigentlich bosnische Bevölkerung konfottiert natürlich das oesterreichische oder, was dasselbe ist, das deutsche Theater. Infolgedessen geht es den Gastspielen, die in der Hauptstadt Sarajewo an zwei Stellen stattfinden, sehr schlecht. Wenn auch in den Zeitungen dem Publikum geraten wird, sich schnell Plätze zu besorgen, so bleiben doch die Häuser fast leer. Schuld mag auch sein, daß in diesen ernstesten Zeiten leichte Ware nicht gekauft wird. Das eine Gastspiel bringt Einakter und kleine Komödien ohne Bedeutung, das andre französische und wiener Schwänke. Die Mitglieder sind kaum bekannt. Den Deutschen in Sarajewo scheint der Preis von drei Kronen für einen Parkettplatz zu hoch. Die vielen Soldaten, die mit jedem Zuge ankommen, gehen jetzt auch nicht ins Theater. Einem berliner Direktor würde das Herz beim Anblick dieser Truppen-Verschiebungen aufgehen.

Ja, es sieht böse aus in der Welt. Unser Zeitalter wird gewaltige Umwälzungen der europäischen Machtverhältnisse erleben — aber auch das unwürdige Schauspiel, daß die beiden Kulturnationen England und Frankreich mit den Barbaren gegen Deutschland kämpfen? Es wäre eine Tragödie, unsinnig und unsühnbar. Ein Schauspiel der Art würde in der Weltgeschichte ebensowenig Erfolg haben wie auf dem Theater.

Weg in den Vorfrühling / von Paul Zech

Im Dorngerank, das knapp den Acker säumt,
Klingts wie verbangtes Frühlingsfragen.
Durch tiefe Rillen, die ein Pflug zog, jagen
Bielhundert Laugewässer und zernagen
Das letzte Schneegerinsel. Selten bäumt

Sich ein Gewölk empor. Und wie auf Beh'n
Kommt warmer Goldschein, sanft sich hinzulegen
Auf Gräser und Gesträuche, die vom Regen
Ganz ausgelaugt sind. Schüchtern fast bewegen
Sich wieder blonde Frau'n auf den Alleen,

Die in verschwiegne Vorstadtgärten münden.
Verjüngte Freude flutet breit dahin.
Und manchmal kommt es mir so in den Sinn,
Als müßte ich etwas ganz Großes gründen.

Maria Magdalene

Wir sind zum Glück unerfättlich. Daß Reinhardt in drei bis vier Wochen aus Strindbergs 'Totentanz', der für unerträglich peinvoll, und aus beiden Teilen König Heinrichs des Vierten', der für unerträglich veraltet gehalten wurde, mit unantastbaren Mitteln, ohne die kleinste Konzession an den Massengeschmack regelrechte Zugstücke gemacht hat: das genügt uns noch immer nicht. Er soll auch nach dieser Leistung nicht übers Wasser gehen, nach dieser Leistung erst recht nicht. Er soll sich endlich zu gut dazu finden, rauchende, spuckende, bogenbende Londoner mit Pantomimenquart zu versorgen. Es ist ja doch wichtig geworden, was ihn früher ins Ausland trieb: daß seine reinsten Schöpfungen in Berlin geschmäht und gemieden wurden. Heute dürfte sich Reinhardt von einer venetianischen Nacht, aber von keiner 'Venetianischen Nacht' mehr verhindern lassen, Hebbels bürgerliches Trauerspiel selber zu inszenieren, also wieder einmal ein Problem zu lösen, an dem sich Generationen von Regisseuren die Zähne ausgebissen haben.

Was war von je das Resultat ihrer Arbeit? Daß man Hebbel mit Iffland verwechselte: daß man die tausend Taler, die Meister Anton verschenkt, für den Quell des Übels erklärte. Denn hätte er sie nicht verschenkt, dann hätte der praktische Leonhard das Mädchen geheiratet und es damit vorm Selbstmord bewahrt. Nur daß bei dieser Auffassung kaum verständlich wurde, warum 'Maria Magdalene' als eine lästige Quälerei nicht noch gründlicher verschollen ist als die Jarmohanten Komödien der Ifflands von Namen und von Geist. Warum aber ist sie das nicht? Weil wir hier in der Zone der tragischen Notwendigkeit sind. Weil Hebbels Menschen ihrem Schicksal nicht entrinnen können. Weil sie durch keinen unglückseligen Zufall sterben, sondern an dem Gift der bürgerlichen Scheinmoral, von dem ihr wahres Wesen durch und durch zerfressen ist. Räme in diesem bürgerlichen Trauerspiel auch alles anders: die Menschen Hebbels wären um kein Härchen lebensfähiger — sie mußten doch zu Grunde gehen. Ueber ihren Leichen aber erhebt sich und uns eine Welt, in der der Schein nicht mehr über das Sein gestellt wird, in der die Meister-Anton-Moral eine Torheit und ein Frevel heißt, und in der gegen diese frevelhafte Torheit kein Sturmloch mehr nötig ist, wie ihn 'Maria Magdalene' noch bedeutet.

Das hätte Reinhardt verstanden und auf der Bühne durchgeführt. Er hätte die Szenen gepeitscht und nicht gezügelt. Er hätte wahrscheinlich nirgends gelesen gehabt, was den ungemeinen Vorzug des Werkes ausmacht: daß nämlich „die Handlung, welche sich in den niedern Sphären ereignet, nur den Saft des Erdreichs an sich gezogen und alles Lehmige abgestoßen hat, und daß bei der Enge der geschilderten Verhältnisse uns nicht zugleich die stoffliche Dürftigkeit den Atem benimmt“. Aber auch ohne literarische Kenntnisse hätte Reinhardt gewußt, daß es hier für den Schauspieler darauf ankommt: Natürlichkeit mit Bedeutsamkeit zu vereinen; durch Feinheit des Details sich die Größe der Gebärde nicht verkümmern zu lassen; wie aus Granit gehauen dazustehen und doch bis in die letzten Nervenenden zu vibrieren. Bei Reinhardt wäre eine Tischlersfrau schwerlich eine Salondame geworden. Er hätte keinem gestattet, sich in Nichtigkeiten auszubreiten, die Bedanterie eines Mannes mit naturalistischer Bedanterie abzuzeichnen und solcher handgreiflichen Echtheit zuliebe Hebbels epigrammatischem Dialog die Spitzen umzubiegen. Da kein Tischler der Welt je so gesprochen hat wie dieser Meister Anton, ist der Ort des Vorgangs nicht eine Tischlerwohnung, sondern Hebbels Gehirn. Hier wird weniger dargestellt als bewiesen. Die Künste der Dialektik blühen — es ist keine Lust, zu leben. Und alles wäre in schönster Ordnung, wenn wirklich ein Kerl wie Hebbel auf eine so einfache Formel zu bringen wäre, wenn einem die Enge des ausgeschnittenen Stückes Kleinbürgerlichkeit nicht doch in einem Grade den Atem benähme, wie bloße Dialektik es niemals erreichen würde. Es hat das Ziel einer Aufführung zu sein: daß wir den Atem verlieren und wiedergewinnen; daß wir am Grabe Alarachs und ihres Sekretärs die Hoffnung auf bessere, auf freiere Zeiten aufpflanzen; daß in dieser tödlichen Enge, in diesem Mittelalter der Ethik der Repräsentant Meister Anton nicht Recht behält.

Wie er eben bei Hebbel nicht Recht behält. Er hat nicht die ganze Schuld, aber die halbe, da auf die Gesellschaft seiner Zeit und ihre Moral die andre Hälfte kommt. Er ist kein Heros der Ehre, sondern ein Don Quixote seines falschen Ehrbegriffs, den das Gerede der Leute schrecklicher dünkt als Unglück und Tod des eigenen Kindes. Nachdem Jahrzehnte hindurch der Heros gespielt worden ist, hätte ich von Bassermann den Don Quixote erwartet. Leider gibt er weder diesen noch jenen. Sein Meister

Anton wurzelt weder in der alten noch in der neuen Auffassung des Dramas, sondern ausschließlich in dieser bestimmten Persönlichkeit Albert Bassermann, die sich um Hebbels willen nicht verstellt. Es entsteht eine Leistung, die mich in jedem Augenblick fesselt, aber in kaum einem Augenblick überzeugt, weil Bassermanns Wesen und Hebbels Text zu selten zusammenklingen. Das ist ein Lord und kein ungelenker, wuchtiger, gedrungener Handwerker. Es fehlt in Gesicht, Gestalt und Redeweise ganz die Kleinbürgerlichkeit, die am wenigsten dann zu entbehren ist, wenn man sich so eifrig wie Bassermann darum bemüht, Hebbels Abhandlungen in Aktion umzusetzen. Man kann Hebbel sprechen, und man kann Hebbel spielen. Aber wer es verschmäh't, ihn bloß zu sprechen, muß ihn doch wohl richtig spielen. Bassermann nun macht aus dem grüblerischen, ehernen, in sich verkrochenen, trogigen, ägend-bittern, selbstquälerischen Alten einen temperamentvollen, zärtlichen, weichen, vollblütigen und gar nicht schwerblütigen Mann, der weint, aber auch in furchtbarem Zähzorn Stuhlbeine schwingt. Diese erschreckend wilden Ausbrüche würde ich Hebbels Anton niemals glauben; aber ich glaube sie nicht einmal Bassermanns hebbelfremdem Anton, weil seine Wut nicht abebbt, sondern immer gleich wieder in die vollste Ruhe überzugehen vermag. Das Furioso ist unorganisch, ist aufgesetzt und gelingt darum nicht. Hier verstellt sich Bassermann doch, dem ich zutraue, daß er sein Kind an die Brust zieht, streichelt und liebevoll fragt, warum es die Bagatelle so wichtig nimmt. Also: wo Meister Anton in den drei Akten gütig sein darf, ist Bassermann köstlich. Ueberall sonst entfaltet sich ein italienisch üppiges Spiel, dem ich mit kalter Bewunderung einer großartigen artistischen Fertigkeit bis dicht an den berühmten Schlußsatz folge. Dem aber meint Bassermann eben um der Berühmtheit willen eine besonders langwierige Ausmalung schuldig zu sein und verfehlt darum ihn im einzelnen so vollständig, wie er meines Erachtens die Gestalt im ganzen verfehlt. Denn das Stück wird ja wirklich eine Tortur, wenn einen nie das Gefühl verläßt, daß es eigentlich auch anders und friedlicher ginge.

Hätte die Vorstellung einen Regisseur gehabt, so hätte er ein Auge und ein Ohr auf Bassermann, das andre auf Lucie Höflich geworfen und dann entschieden, daß dieser Vater nicht diese Tochter haben, und daß man nicht zwei so wesensverwandte Gestalten neben einander in zwei so grundverschiedenen Schau-

spielerischen Stilen spielen lassen kann. Die Höflich ist Hebbels Maria Magdalene, wie sie Goethes Gretchen war. Es wird, heute und morgen und übermorgen, seine Schwierigkeit haben, uns ebenso tief zu erschüttern; aber unmöglich ist es, diese beiden deutschen Mädchen wahrhafter zu verkörpern. Die Höflich hat Alara Antons Mark in den Knochen, ihre stählernen Sehnen und ihre empfindlichen Nerven. Sie hat ihre spröde, zähe Leidenschaftlichkeit. Sie hat die knappe Art ihrer Keuschheit und ihre schmutzlose Lyrik des Ausdrucks. Sie ist lapidar und vollstimmlich-schlicht zugleich. Wenn das Licht auf sie fällt: auf das blonde Haar, das bleiche Gesicht, das schwarze Kleid, so ist das ein Anblick, dessen Zauberhaftigkeit nur noch überboten wird, sobald es in diesem Gesicht zu branden beginnt, sobald ihr Scham und Schmerz in die Augen schlagen, die Wangen färben, die Mundwinkel heben machen. Dann liegt ein Menschenherz in seiner Not nackt vor uns da und schreit lautlos um Hilfe. An andern Stellen fixt sie, stieren Blickes, vereist und abgestorben da. Das alles schneidet einem derart in die Eingeweide, daß es kaum eine Steigerung ist, sie wimmern, schluchzen, verzweifelt ausbrechen, in fünf Tonlosigkeits- und Tonstärke-Graden eine Rettung vor Schmach und Tod erflehen zu hören, die es für sie nicht gibt. Denn um die Höflich ist die Unerbittlichkeit der Tragödie und dieser Tragödie. Was schadet's schließlich, daß Hebbels Unerbittlichkeit sonst nirgends in der Aufführung zu spüren war! Wir werden sie dennoch in gutem Angedenken behalten, weil sie uns diese Lucie Höflich zurückgebracht hat, die heute ebenbürtig zwischen Ellen Lehmann und Agnes Gorma steht und hoffentlich nie wieder fahnenflüchtig werden wird.

Reinhardt aber . . Wir bleiben unerfüllt. Einer, der Shakespeare gewachsen ist, soll sich nicht mit englischen Dunkelmännern herumraufen, um eine gleichgültige Variéténummer freizubekommen. Er ist jetzt ganz oben: auf der Höhe seiner Kraft und auf der Höhe seiner Geltung. Selbst wenn er Kunst — und die schwierigste, unzugänglichste Kunst — macht, stürmen die Leute ihm täglich das Haus. Hat es je ein Künstler leichter gehabt, nichts als Kunst zu machen? Man braucht nicht pathetisch zu werden. Aber es ist kein Zweifel, daß nicht oft eine kulturelle Aufgabe einen besseren Mann gefunden hat, wenn der nur aufhören wollte, sich durch die Eitelkeiten dieser Welt von der Vollenendung seines Werkes ablenken zu lassen.

Hamburg / von Herbert Ihering

Wer übergangslos von Berlin nach Hamburg kommt, hat es schwer, sich in dem Verhältnis Theater-Kritik-Publikum, zurechtzufinden. Man rühmt die Anhänglichkeit und Pietät der Hamburger und sagt, daß es für den Schauspieler keine dankbarere Gemeinde geben könne. Diese Dankbarkeit aber ist die Tyrannin, unter deren Anute jede Kunst verenden muß. Wer von ihr geschlagen wird, muß ebenso verderben, wie der, der ohne ihre Züchtigung ausgeht. Der Liebling spreizt sich, wird dreist und eitel. Der Unbegünstigte sieht die Sinnlosigkeit des Kampfes ein und überläßt sein Glück dem Zufall, der in diesem Reich der scheinbaren Beständigkeit erst recht entscheidet. Die Dankbarkeit des Publikums ist nicht Bescheidenheit: sie ist Trägheit, die Anmaßung geworden ist. So schwellt auch der Hamburger Bürger seine Pietät zu dem Recht auf, in der Presse über Besetzung und Leistung abzuurteilen. Eine Abonnentin verlangt, daß Frau K., die seit zehn Jahren als Elisabeth entzückt hat, noch weitere zehn Jahre Gelegenheit zum Entzücken gebe. Ein langjähriger Leser beschimpft Theaterdirektoren, weil sie Anfänger ergrauten Pensionären vorziehen. Der Parkettbesucher hat Ellbogenfreiheit und knufft den Kritiker hinaus. Das Hamburger Theaterleben ist klebrig, und die Direktoren zappeln sich in ihm zu Tode wie Fliegen an der Leimtüte.

Wenigstens, wenn sie Willen und Ehrgeiz haben. Darum muß man im Falle Hagemann, selbst wenn man, wie ich, ein Gegner seiner Leistungen ist, auf Seite des Angegriffenen sein. Hagemann verläßt das Deutsche Schauspielhaus nicht, weil die Hamburger von links, sondern weil sie von rechts gegen ihn sind. Er ist ihnen zu modern, zu konsequent, zu literarisch. Die Kritik jedoch lehnt Hagemann ab, weil sein Können zu seiner Absicht und Gesinnung so wenig in Beziehung steht, daß sie jene nur für eine angenommene Haltung erklären dürfte, wenn er ihr jetzt nicht sogar seine Stellung geopfert hätte. Aber ein Künstler würde schon ein Buch wie Hagemanns „Regie“ nicht geschrieben haben. Selbstverständlichkeiten werden wichtig ausgebreitet, aus theoretischer und praktischer Erfahrung, ebenso langweilige wie oberflächliche und unoriginelle Phrasen angerührt, die man erst dann zu schätzen beginnt, wenn Hagemann selbständig wird, wenn er mit eigenen Inszenierungsnuancen überrascht.

Wer in Strindbergs „Totentanz“ den Wachtposten als Symbol des Todes durchs Fenster lugen läßt, dessen Phantasie ist schon an den Wurzeln so festsitzig, daß er als Szenekünstler entweder banal oder maniriert wirken muß. Auch scheint mir Hagemann

mit den Schauspielern nichts anfangen zu können. Er inszeniert nicht, weil ihm das Leben des Stückes in der Lebendigkeit seiner Künstler entgegenpringt: er inszeniert, weil er szenische und darstellerische Probleme sieht. Er liefert Beweise zu Theorien, er inszeniert exemplarhalber und das mißverstandene ‚Stilisieren‘ ersticht seine Regie schon im Reime. So zwingt er in Lady Windermere's Fächer die Schauspieler zu einer pretiosen Steifheit und glaubt damit Haltung und Ton einer englischen Gesellschaftskomödie getroffen zu haben. Aber Reglement und Dressur machen die Salonszenen unfrei. Ihre Gezwungenheit wird nicht durch die Korrektheit des gesellschaftlichen Benehmens diktiert, sondern durch die doktrinären Anweisungen des Regisseurs. Die Gruppen lösen sich nicht, und von einer Kultur des Konversationstons ist nichts zu spüren. Die Dekorationen sind herkömmlich und geschmacklos. Und die Schauspieler? Herrn Robert Nil soll man Hagemann nicht zum Vorwurf machen. Er ist alt-eingeweiht und kann affektiert an der Rolle vorbeispielen, weil er ein Liebling ist, weil er bei jedem Ton, den er possartisch niedertriefen läßt, bei jedem Schritt, den er geziert tut, sich sagen darf: „Ich habe es nicht nötig. Wer kann für seine Größe!“ Auch Margarete Otto-Körner, die die Misses Erlynne mit den abgelegtesten Theatertönen und Garderobestücken ausgestaffierte, mag man als altes Requisit gelten lassen. Aber wer zwingt Hagemann, Herrn Konrad Gebhardt zu engagieren, dessen Sprache sich ebenso dilettantisch verheddert, wie seine Bewegungen maniert und unmännlich sind? Hagemann ist es zu Kopfe gestiegen, daß man heute nicht mehr nach Fächern beseht, und auf der Suche nach Individualitäten sieht er in jedem blasierten Weichling einen differenzierten Darsteller jugendlicher Rollen. Darum hat er zu Herrn Gebhardt noch die Herren Feher und Wlach engagiert. Nun ist Herr Wlach ehrlicher und herber als jene beiden; aber seine Modernität ist Hemmung, seine Differenziertheit Krampf. Angenehmer überrascht Paula Silten. Sie widerspricht äußerlich und innerlich der Lady Windermere, aber sie hat Töne von persönlicher Härte und Weichheit. Sie war überall da belebt und beseelt, wo die Rolle keine Ausbrüche verlangte. Und wenn sich hier einige Theatertöne einschlichen, so entschädigte dafür die gedämpfte Nervosität, die neutralere Stellen interessant und gelöst machte. Elisabeth Schneider, die ich in Bahr's ‚Prinzip‘ sah, läßt kühl und gleichgültig, aber sie beleidigt nicht; und Anna Westhoven, die als Köchin sehr gesund und unbekümmert drauf los spielte, wird, wie ich vermute, leicht in Gefahr sein, flach und flüchtig zu werden.

Aber Hamburg, die Stadt der Schauspielerverehrung, ist

gleichzeitig, wenigstens nach außen hin, die Stadt der Regisseure. Seit Reinhardts Auftreten ist der Regisseur zu einem grassierenden Begriff geworden, und namentlich die großen Städte haben, der letzten Kontrolle entzogen, ihre berühmten und repräsentativen Regisseure. Hamburg hat gleich drei. Zu Hagemann kommen Hans Loewenfeld und Leopold Jessner. Loewenfeld ist nach Bildung und Anschauung Opernregisseur. Ein Schauspielregisseur ist er nicht. Ihm fehlt das Gefühl dafür, daß Geste und Bewegung zum gesprochenen Wort in viel engerer Beziehung stehen als zum gesungenen. Die Gesangsstimme ist bei den meisten Sängern ein Etwas für sich, an die Bedingungen des Kehlkopfes gebunden, aus den Bedingungen des Körpers gelöst. Die Sprechstimme aber erhält ihren Rhythmus nur durch den Rhythmus des ganzen Körpers. Loewenfeld nun behandelt in seiner alttonar Faust-Inszenierung Sprechperioden wie Gesangsphrasen. Er löst sie durch Stellungswechsel und äußere Beweglichkeit in Aktion auf und zerreißt den innern Organismus. So muß Faust, statt, vom Klang der Osterglocken gelähmt, zu erstarren und aus dieser Starre erst am Schluß in Tränen sich zu lösen, kaum ist der Ketch von seinen Lippen gesunken, aufgereggt hin und her rennen und sich bei den letzten Worten, malerisch den Arm ans Fenster gelegt, erhöht im Hintergrunde postieren. Auch im äußern Arrangement überwiegt das Opernhafte. Nachdem Valentin durch den Todesschlaf als Soldat und brav zu Gott eingegangen ist, fällt nicht etwa der Vorhang, sondern Bürger stürzen weg, holen ein Bahrtuch, breiten es über Valentin, und nun wirft sich Gretchen noch einmal jammernd über seine Leiche. Die Domszene ist so angeordnet, daß Gretchen hineinwankt, niederkniet, die Schmerzen ihrer Rückenlinie anvertraut, hinauswanken will und nun erst, niedersinkend, „Nachbarin, Guer Fläschchen!“ sagt. Beispiele dieser Art lassen sich beliebig vermehren. Es kommt zu Ungeschicklichkeiten, wie beim Spaziergang, der sich rettungslos ineinanderwickelt, oder wie bei der mater dolorosa, deren Standbild links vorn an die Lampe geflemt ist, so daß Gretchen gar keinen Auftritt hat. Ueberhaupt ist die ganze Idee: „Faust auf der Stilbühne“ eine Verirrung, die aus münchener und berliner Versuchen eine leblose Mischung darstellt und nur dann überzeugen könnte, wenn sie eine Steigerung ins Monumentale brächte oder zum mindesten die Verwandlungen beschleunigte. Sie bringt aber eine Verniedlichung ins Spielzeugmäßige und ist doch in manchen Szenen wieder so kompliziert, daß die Handlung durch umständliche Pausen zerrissen werden muß. Der gewiß begabte Maler Ewald Duellberg ist an dem „Faust“ gescheitert. Unmöglich sind die gegen den freien Himmel gestellten Szenen. Der

Prolog selbst ist monumental gedacht, aber goldig, flittrig ver-
titscht. Der Spaziergang ist mit seinen drei oder vier Bäumen
hilflos nüchtern, und die Gartenszenen, noch dazu unnötig zer-
rissen, sind mit ihrer kahlen Mauer und steifen Laube von einer
Banalität der Erfindung, einer Mattheit der Farbe, einer Kälte
der Linie, die frieren macht.

Die Schauspieler, die Loewenfeld für den „Faust“ einzu-
setzen hat, gehören zum Teil der Vergangenheit an. Er hat eine
aufdringliche, humorlose Frau Marthe, einen schwerfälligen, pre-
digenden Faust, einen intrigantenhaft geschmierten Mephisto.
Aber ich glaube doch, daß Loewenfeld auch das Organ für in-
timere Wirkungen hat, sonst hätte er nicht das Gretchen einer
Schauspielerin gegeben, die durch ihre schlichte, scheue Menschlich-
keit ergriff. Fräulein Asta Lange erwachte aus anfänglicher Zag-
heit und Unfreiheit zu überzeugender Innerlichkeit. Sie blieb
sparsam in ihren Mitteln und erschütterte im Gebet, das eine
Talent- und Taktfrage zugleich ist, durch eine fast erschreckende
Unmittelbarkeit des Schmerzes. Wenn ich mich nicht sehr täusche,
weist diese Begabung in die Richtung der Lossen oder der Maria
Mayer.

Wie viel übrigens Loewenfeld trotz allen Einwendungen, die
man als Berliner gegen ihn erheben kann, für Altona bedeutet,
merkt man, wenn man sich die von ihm nicht kontrollierte Re-
pertoirevorstellung „Kabale und Liebe“ ansieht. Als die Wacht-
parade aufzog, schnarrte ein Grammophon einen Militärmarsch
ab, und zwischen dem ältesten Dekorationsplunder bewegen sich
Schauspieler, denen die Herkunft von kleinen Stadttheatern an
der Stirne geschrieben steht. Da ist Herr Wehlau ein schleichen-
der Präsident; da ist der Mephisto Wehrlin ein Wurm, der sich
wie alle Intriganten, wenn sie Unheil brüten, die Fingernägel be-
sieht; da ist Fräulein Conrad eine Luise . . . Daß so etwas lebt,
habe ich ja immer gefürchtet; daß so etwas aber auf die Bühne
eines großen Stadttheaters gelassen wird, das hatte ich bis dahin
für unmöglich gehalten. Fräulein Conrad ist, in einem nedisch
überladenen Kostüm, zierig, tändelnd und wiegend um Jugend-
lichkeit bemüht. Der Oberarm schaukelt senkrecht am Körper, der
Unterarm ist affektiert nach außen gedreht mit schamhaft ein-
gebogenen Handflächen. Wenn es aber gilt, den theatralisch
geschminkten Empfindungen besondere Wahrheit zu verleihen,
dann schwimmt die Stimme in Süßigkeit fast davon, die Hand
legt sich betuernd aufs Herz, oder die Arme kreuzen sich ab-
wehrend auf der Brust. Auf einem andern Niveau steht die Lady
Milford. Fräulein Ottilie Nesper ist sicherlich begabt. Aber sie
spielt älter und schwerer, als sie aussieht. Sie muß sich von dem

Einfluß der Pöppe befreien, um zu ihrem persönlichen Ausdruck zu kommen. Als alter Miller ließ Herr Wilhelmi glauben, daß er in Berlin früher einmal etwas geworden wäre. Unter Stadttheaterlauten waren menschliche Töne verschüttet.

Max Bachur, der Direktor des Thalia-Theaters hat nur dann den Zorn der anhänglichen Hamburger zu fürchten, wenn er ihre Platzansprüche und akustischen Bedürfnisse nicht respektiert. Künstlerisch hat er keinen Ehrgeiz und kann ihnen deshalb so ziemlich alles bieten. Das Repertoire ist schal und abgestanden, die Schauspieler meist uninteressant und langsam. Ich sah ‚Gemütsmenschen‘, eine Albernheit von Fritz Friedmann-Frederich, ‚Tartüff‘ und ‚Unter Brüdern‘ von Paul Henje. Aufgefallen ist mir nur das fettige Negerinnenlachen eines Fräulein Rupricht, das aber nichts beweist, Herr Roberts und Centa Bré. Herr Ralph Anthur Roberts gibt mit seiner hageren Beweglichkeit dem hölzernsten Dialog Gelenke. Er klappt zusammen, scheint durchzubrechen und steigt wieder in die Höhe. Seine Glieder sind von einer gespenstischen Dürre. Sie greifen aus und scheinen über sich selbst hinauszuwachsen. Als Tartüff ist Roberts eine Spinne. Wenn diese fleischlosen Arme über Elmires Knie kriechen, wenn diese langen Beine, x-artig einknickend, körperlos schleichen, so könnte das fast peinlich sein, wenn es nicht von einer zeichnerischen Phantasie ins Groteske gesteigert wäre. Wie weit und namentlich wie tief die Begabung des Herrn Roberts geht, kann man hiernach nicht mit Bestimmtheit sagen. Aber er spielt sogar Wedekinds Düring und Sudermanns Fritzchen und hat einen verschleierten Ton in der Kehle und ein trockenes, halb unbewußt-verlegenes Lachen. Ich glaube, Roberts wäre auch ein Gerichtsrat Brad, ein Hjalmar Ekbal. Centa Bré hatte in Henjes fadem Papierstück ‚Unter Brüdern‘ keine Rolle, an der sie sich entfalten konnte. Ich habe sie vorher zweimal in Berlin gesehen. Sie hat echtes Theaterblut und ist von einer Routine der Wahrheit, einer Technik des Realismus, einer Gewandtheit der Diskretion, die für Kunst gelten müssen.

Den ‚Tartüff‘ hatte Leopold Fegner inszeniert. Originell war einzig der Einfall, ihn in einem puritanisch-kleinbürgerlichen Zimmer (Tartüffs oder Orgons?) mit Küchenstühlen, Feldbett, Altar und kirchlich bunter Tapete spielen zu lassen. Aber diese Dekoration, schon an sich nicht übers Kunstgewerbliche hinausgehend und mit ihren braunen, hohen Türen und blinkenden Griffen fatal an moderne Wohnungseinrichtungen erinnernd, stand zu dem Spiel in gar keiner Beziehung. Da wurde stilllos an einander vorbei geschmettert, genuschelt und gestolpert. Der Glenat war ein Trompeter von Sängingen, und die Elmire — nun, die

Elmire war Frau Bozenhard, der man wegen ihrer Griesgrämigkeit nicht wehe tun soll, weil es schließlich verständlich ist, daß sie von der Höhe ihres Alters junge Frauen verachtet. In Berlin würde man dafür das Theater verantwortlich machen. In Hamburg muß man sich ans Publikum halten, das womöglich gleich die ganze Familie seiner Lieblinge auf der Bühne begrüßen will. Auch der kleinste Schauspieler des Thalia-Theaters dreht sich gemächlich in seiner Rolle nach allen Seiten. Die Tyrannis des hamburger Zuschauers, die jedes revoltierende Temperament strafen würde, hat auch den hamburger Mimen schwerfällig und träge gemacht.

Der Bettler / von Peter Hamecher

Die Ehrengabe jener Stiftung, die im Gedenken an das elende Leben und Sterben Heinrich von Kleists gegründet wurde, um jungen Begabungen den Weg leichter zu machen, ist nun zum ersten Mal zur Verteilung gelangt. Durch Richard Dehmels Richterpruch wurde der Preis dem bisher kaum bekannten Reinhard Sorge auf Grund seines Stückes 'Der Bettler' (bei S. Fischer in Berlin) zugewiesen. Wenn man dieses Werk liest, kann man Dehmels Griff nur billigen. Hier ist ein höchstes Wollen, jugendlich stark und ungebrochen; und wenn das Vollbringen aus der hohen Absicht auch nicht das vollkommene Bild zu schaffen vermag: dieser Dichter wird einst viel, vielleicht alles können. Um sich deutlich zu machen, greift der Dichter öfter zur Allegorie, wo ihm das Sinnbild nicht plastisch aus dem Erlebnis erwächst. Hymnische Lyrik wird als Mittel der Aussprache benutzt. Aber in der Mitte stehen zwei schauerlich-schöne Akte einer Familientragödie, die voll knapper, symbolisch unterströmter Dramatik sind. Ein Mysterium könnte man das Werk nennen. Der Dichter gibt ihm den Untertitel: 'Eine dramatische Sendung'.

Im ersten Akt sagt ein Kritiker: „Wir warten auf einen, der uns unser Schicksal neu deutet, den nenne ich dann Dramatiker und stark. Unser Haupt-Mann, sehen Sie, ist groß als Künstler, aber als Deuter befangen. Es ist sehr an der Zeit; einer muß einmal wieder für uns alle nachdenken.“ Sorge weiß, daß Drama höchste sittliche und weltanschauliche Entscheidung aus der Mitte des Lebendigen ist; Spiegel der Kräfte. Er sieht den Zusammenhang mit dem religiösen Weltbild; den Drang, „durch Symbole der Ewigkeit zu reden“; und in ihm brennt das Verlangen, den Dialog unsrer Zeit mit dem Ewigen zu dichten; den letzten Sinnsinn unsres Daseins im Sinnbild aufzuschließen.

Freilich: noch schafft er nicht die ewigen Bilder. Er gibt den Aufstakt in seiner „Dramatischen Sendung“; das Vorspiel; das Drama der Berufung zum eigentlichen Werke. Der Held ist der Dichter. Das Mysterium, das im Zwang zum Schaffen sich birgt, will Sorge darstellen und das schicksalmäßig Geführte in allen Häutungen und Erneuerungen: Himmelsaufstiege und Höllenstürze; schwer niederziehende Hemmungen und wundenreiche Befreiungen. Höchster Wille und unbefiegbarer Glaube treiben den Gotterkorenen, seine Flügel immer kühner ins All hineinzudrehen, immer rücksichtsloser sich aus dumpfer Fesselung loszureißen; und durch das Gelärm und Gebrause der untern Welt hindurch ringt sich wie hymnischer Gesang der Aufwärtswille und der Lebensglaube des Starken. Bis er die Krone vor sich schweben sieht, die es zu schmelzen und hämmern gilt; bis er nichts mehr ist als glühender heiliger Wille zur Beugung.

Etwas oratorienhaft Weihevollles kommt durch die lyrisch-hymnischen Aufschwünge in das Werk. Dehmel sieht in ihm vielleicht das Zukunfts-drama, das er selber in „Michel-Michael“ zu begründen hoffte: „das allegorische Drama mit seinen idealsymbolischen (mythischen und phantastischen) Bühnengestalten, das sogenannte Mysterienspiel“, das sich wie keine andre Gattung eignet „zur poetisch umfassenden Einverleibung aller neugeistigen Lebenswerte, der moralischen wie der supramoralischen“. Sorge verwendet ja auch allegorische Figuren. Aber es scheint mir, daß dies mehr aus einer Not geschieht, weil es ihm nicht gelingt, die unendlichen Beziehungen zum klaren Sinnbild zu formen, das in der Handlung steht. Das Sprachvermögen und das dichterische Temperament sind bei ihm so groß, daß er auch solche Schemen zu füllen vermag bis zu einem gewissen Grade. Aber gerade wegen seiner außerordentlichen Gestaltungsqualitäten wird ihm die blutlose, verstandesmäßige Allegorie nie genügen können. Ganz außerordentlich ist die Sprachkraft Sorges. Sie ist voll einer natürlichen, blutgefüllten Bildlichkeit; das Bild ist ursprünglich, neu, wie am ersten Tag. Im dritten Akt steht ein Gedicht von einer überraschenden, schlicht-rhythmischen Schönheit. Als ich dieses Gedicht im Fischerschen Buch des sechsundzwanzigsten Jahres las, war mein Interesse für Sorge geweckt. Ich wußte: Das ist ein Dichter. Heute weiß ich mehr: Er ist eine Kraft.



Filmpolitik und Filmzensur /

von W. Fred

Ich habe leztthin einen Tag auf dem Polizei-Präsidium, Abteilung für Filmzensur, verbracht, weil ich sehen wollte, ob etwas von dem wahr ist, was die Kinematographenleute immer wieder greinen: daß nämlich unsre Polizei die Vorführung aller interessanten Films verbietet, sich nicht damit begnügt, Kinder vor dem Anblick von Scheußlichkeiten oder Frivolitäten zu behüten, sondern auch mündige Menschen in unerträglicher Weise bevormundet. Das Polizeitheater gewährte mir Einblick in die Tag um Tag der Präventivzensur vorgeführten Films und zeigte mir „Ausschnitte“ sonderbarster Art — nämlich jene Dramenszenen, die der Zensur verboten hatte, und die deshalb aus der Rolle herausgeschnitten worden waren; und nach diesen langen Stunden bin ich ein Reher, und es würde wohl nicht Steine genug geben, wenn die Herren von der Industrie mich steinigen dürften. Ich trete nämlich unbedingt für diese Zensur der kinematographischen Produktion ein. Zwei Gesichtspunkte scheinen mir maßgebend. Erstens, ob wirklich irgend etwas Wertvolles, ein, wie man sagt, kulturelles Gut durch diese Zensur verlegt wird. Da kann ich nur sagen: nicht bei einem einzigen der verbotenen Ausschnitte konnte es einem noch so nach Erregung dürstenden Menschen leid tun, daß er unterdrückt worden war. Und zweitens, ob ein prüder Geist, ein puritanischer Sinn oder gar entwicklungsfeindliche Tendenzen sich in der Tätigkeit der Polizeizensur verraten, ob vielleicht ein freies, lebenswürdiges, anmutiges, aber frivoles Spiel mit sinnlichen Dingen von pädagogisch einseitiger Strenge gehemmt würde. Aber ich habe eben nichts unter den verbotenen Films gesehen, was lustige oder tragikomische Erotik zu nennen wäre — also von einem Menschen mit einer Weltanschauung, die das Sexuelle nicht stirnrunzelnd abweist, sondern als Element und Teil der Existenz ebenso in den Künsten gespiegelt haben will wie alles andre Leben, mit Genuß oder Gewinn angeschaut werden könnte oder selbst nur ohne die quälendste Langeweile und den daraus entstehenden Ekel. Darum: so beweglich auch die Klage der Fabrikanten ist, daß viel Geld zum Teufel geht, weil ein großer Teil ihrer Erzeugnisse von der Polizei aufgehalten wird, bevor es zum Publikum dringt — nach dem, was ich da Stunde um Stunde an meinen Augen vorbeiziehen sah, ist meine Ansicht, daß die Kinodramen auf einer ganz andern Grundlage entstehen müssen als bisher, stärker denn je.

Was gab es da? Eine Sammlung von Illustrationen zum Strafgeset. Morde aller Art, Vergiftungen, Raufereien, und

alles in den krassesten Pointierungen. Jeder künstlerischen Leistung gegenüber schematisch zu erklären: „Verbrechen dürfen nicht geschildert, nicht dargestellt werden“, wäre Wahnsinn; und doch begreife ich, der die kinematographischen Dramen nicht unbedingt aus dem Bereiche der Kunst verweisen möchte, die Berliner Zensoren, die als Zeitsatz gewissermaßen sagen: Urge, gräßliche Verbrechen dürfen auf den Film nicht erscheinen. Denn ich habe nie gewußt, daß man Erpressungen, Raubzüge, Straßensmord und ähnliche lebenswerte Vorgänge so in den Vordergrund schieben, so zusammenhanglos in eine Filmstunde stopfen, so als Ding für sich nehmen, daß man so mit Freude bei der Vorführung von Szenen verweilen kann, von denen man sich in der Wirklichkeit rasch abwendet. Auf diesen vom Zensor herausgeschnittenen Filmsecken habe ich Männer einen gefesselten Gefangenen auf Eisenbahnschienen schlappen sehen, über die ein herankommender Expresszug jetzt und jetzt rasen muß. In eleganten Räumen wurde Deuten medizinisch kunstgerecht Gift eingespritzt, damit sie willfährig werden. Daß Totschläge und Familiendiebstähle den Anfang einer Kette von Ereignissen bilden, die in geradezu komischer Deutlichkeit vorgeführt werden, ist noch das Geringste. Aber man darf, weiß Gott, die Motive des seligen Naturalismus selbst strengster Observanz nicht zur Rechtfertigung solcher Kinodramatik herbeizitierten. Denn alle Schandtaten gewisser Zolascher Romane, alles Elend, das in den Theaterstücken oder Erzählungen jener Epoche und jenes (angeblichen) Stils geschildert wurden, waren doch unter einen gewissen Gesichtspunkt gruppiert, von einem bestimmten Gefühlszentrum projiziert. Daß das Ethos oder die Sozialpolitik dieses Bestimmende und den Autor zur Spiegelung des Dunkeln im Leben Veranlassende war: das ist für die Abgrenzung solcher Kunst von der jetzt behandelten Art der Film-dramatik wesentlich. Aber daß gar kein anderes Moment als die primitivste Spekulation auf leicht zu reizende Instinkte eines gewissen Publikums, auf die primärste Erregbarkeit der Nerven zu diesen Stoffen treibt: das ist der Kernpunkt. Das läßt es mir heute, nachdem ich diese Filme zu Hunderten gesehen habe, selbstverständlich und nötig erscheinen, daß man sie — äußerlich — verbietet, daß man — innerlich und mit allen Mitteln — nicht nur gegen dieses Genre kämpft, sondern: für andre.

Ich möchte der Kinematographie irgend eine Rolle in der Nähe des impressionistischen Journalismus anweisen. Journalismus, Information, document, ob aus dem Kreise der Aktualität oder der ewigen Lebensvorgänge: das ist schon jetzt ein Teil, und zwar der beste, absolut wertvolle der kinematographischen Produktion. Hier wird Tag für Tag sehr viel geleistet (leider

sieht man in unsern Lichtbildtheatern nur den geringsten Teil davon, weil sich die Direktoren — ich habe davon hier ja schon gesprochen — einbilden, das Publikum interessiere sich nicht für diese 'Realitäten', sie seien denn grauſig oder ekelhaft). Auch hier wird, nebenbei gesagt, geſündigt. In dem kuriösen Polizeifilme habe ich Filme geſehen, die Szenen aus der pariſer Morgue, dem Leichenbeſchauhaus gaben, aufgenommen, aneinandergereiht und in einen ſentimental-widerwärtigen Rahmen geſtellt mit jener Kunſt der Draſtik, die immer wieder bedauern läßt, daß ſo viel techniſches Genie nicht für beſſere Ziele verwendet wird. Denn natürlich weiß jeder, der ſich einige Zeit mit dieſen Fragen beſchäftigt hat, daß man die geiſtige Tätigkeit, die in der Kino-induſtrie am Werke iſt, gewaltig unterſchätzt, wenn man glaubt: es wird einfach nur gekurbelt, der geniale Apparat macht alles, höchſtens arrangiert der Regiſſeur ein bißchen. Selbſt bei den Filmen, die Wirklichkeit vortäuſchen, iſt es damit oder mit ein paar billigen Tricks nicht geſchehen. Daß ſehr viel 'geſtellt' wird, Attrappen für Eiſenbahnunglücke oder ähnliches nicht einfache, ſchematiſche Arbeit ſind, weiß man; daß bei jeder guten Vorführung Reduzierung, richtige Einteilung der Zeiten, und ſo weiter die erſte Bedingung für Wirkung iſt, zeigt alſo, daß ſelbſt bei dieſer Abart, wo die Phantaſie, die Erfindung gar keine Rolle zu ſpielen ſcheinen, doch Geiſt und Geſchmack ebenſo am Werk ſein müſſen wie die Technik. Nun aber: ſo wenig, wie ſich der Leſer von heute mit altentworfnen Berichten über Ereigniſſe begnügt, und ſo wenig Literatur, gar Kunſt gleichbedeutend iſt mit wiſſenſchaftlicher oder ſogar mit logiſch und geiſtvoll vorgebrachter Darſtellung wirklich geſchehener Ereigniſſe — ſo wenig darf man behaupten, daß mit der Ausnutzung der Kinematographie als geſteigerter Illuſtration und lebendigem Journalismus gerechter Weiſe die Grenze erreicht iſt; daß alles Drüberhinaus, daß jeder Verſuch zu phantaſievoller und phantaſtiſcher Gruppierung auch ſchon innerlich unmöglich ſei und zu ſchlechten Ergebniſſen führen müſſe. Gegen die Politik, die ſolche Tendenz hat, möchte ich, gerade weil ich die Schauerfilme, die meiſten Kinodramen der jezt üblichen Art ablehne und hier ſogar dem Zenſor das Wort geredet habe, nun auch Einiges ſagen.

Es iſt ein äußerer Anlaß da, gegen jene Kunſtpolitik zu proteſtieren, die aus den biſherigen üblen Eigenſchaften des Kinos den Schluß zieht: man ſolle, ſtatt zu ändern, von Grund aus zu reformieren, ſich mit theoretischem Abſcheu von der ganzen 'Branche' abwenden. Dieſen äußern Anlaß gibt der mir erfreuliche Entſchluß des Verbandes der Bühnenauctoren, den ſeiner Zeit beſchloſſenen Bonſott in eine Art von kontrollierter Mit-

arbeit der Dramatiker an der Kino-Industrie zu verwandeln. Ich drücke mich in den Wendungen der Wirtschaftslehre aus, weil ja nicht zu verkennen ist, daß die Schriftsteller sich durch materielle Erwägungen bestimmen lassen, lieber zu arbeiten als zu schimpfen, und daß die Annäherung der Filmleute ihren Grund in der wichtigen Erkenntnis hat, daß man besser sich vertrautet als fortwährend kämpft. Die Bühnenauctoren also, die man bisher mehr oder weniger bestohlen oder links liegen gelassen hat, sahen die Möglichkeit, ihre Einnahmen zu vergrößern; die Filmleute, gewöhnt an kaufmännische Gedankengänge, sind bereit, ordentlich zu honorieren, aber auch mit besserem Material Geschäfte zu machen, wenn sie es bekommen können. Und für beide Gruppen sind zwei Reize wirksam: die Neuheit und, ganz nüchtern gesprochen, der Reklamewert. Beide Elemente versprechen sich Erfolg aus der gemeinsamen Arbeit. Es ist klar, daß ein guter, auch sonst dem Publikum schon vertrauter Name auf dem Kinoprogramm anzieht; und es ist kein Zweifel, daß Bühnenschriftsteller besser vorgebildet sind, Kinodramen zu machen, als das Proletariat der Literatur, das derlei bisher zusammengeflücht hat, oder die Regisseure und Schauspieler, die ihren Anlagen gemäß alles Szenische vergrößert, einseitig gestaltet und der spezifischen Technik, somit auch dem besondern Stil der Kine-matographie entgegengearbeitet haben. Damit will ich nicht sagen, daß nur erfolgreiche Dramenautoren die bessern Filmdramen machen können, wohl aber, daß sie am ehesten in der Lage sind, sich einzuarbeiten, weil sie für die Instinkte — und nicht bloß die schlechten! — der Zuschauer ein entwickelteres Organ haben als jene, die bisher gar keinen Kontakt mit dem „großen Tier da unten“ hatten, daß sie gewiß Neuartigeres leisten werden als die Bearbeiter, die bisher unbeschränkt den Markt beherrschen. Auf der andern Seite muß schon die Tatsache des Versuchs einer ‚literarischen‘ Reform als Entwicklungselement gerühmt werden.

Nun aber kommen die Freunde und Verteidiger des ‚ernsten‘ Theaters und sprechen Befürchtungen aus, die mir teils aus Mißverständnissen, teils aus einer allgemeinen Antipathie entstanden zu sein scheinen, die aber vor allem die Realitäten verkennen. Die Situation ist doch nicht so, daß ein Boykott der Literaten die schlechten Kinodramen unterdrückt, sondern im Gegenteil: er zwingt die Fabrikanten und Theater, auf derselben Linie, dem gleichen Niveau zu bleiben wie bisher, während doch zumindest die von Schriftstellern geschaffenen Filme geschmackvoller, weniger roh, weniger ‚Schund‘ sein würden, weil ihre Autoren aus einem Bezirk kommen, in dem dieses Genre schon überlebt ist. Ob das ernste Theater vom Kino geschädigt wird, was ich nicht glaube,

hat aber nicht das Geringste damit zu tun, wer für den Kino arbeitet. Denn tunß die Schriftsteller, die sonst für die Bühne schreiben, nicht, so tunß eben andre Leute. Aber — wirft man ein — die Schriftsteller werden durch ihre neue Nebenbeschäftigung verdorben werden. Das glaube ich nun auch nicht. Es wird Autoren geben, die innere Möglichkeiten für diese Tätigkeit haben: die werden versuchen, sich auch durch das Medium des Kinos durchzusetzen. Und wer seiner Persönlichkeit nach die ganz eigenen Gesetze des Films nicht wird erfüllen können, dem wird es sicherlich nicht geschadet haben, einen Blick in eine große Industriesphäre, eine besondere und zwar sehr hohe Technik getan zu haben. Daß aber ein Einfluß auf die andre Produktion dieser Autoren durch die Kinematographie geübt wird, das kann doch nur bei sehr schwächlichen Naturen vorkommen; und auch da würden die wiederum eigenen Gesetze der Wortbühne hemmend korrigieren. Und schließlich: auf Grund unsrer wirtschaftlichen Bedingungen werden unzählige Talente zum Theater gedrängt, die auch eigentlich eher Lyrisches oder streng verhalten, nicht allen zugänglich Episches schaffen, sollten'. Ebenso wie zum Journalismus, zu Feuilleton, Essay und Theaterkritik aus materiellen oder andern Gründen Schriftsteller sich wenden, die für andre Kunstformen größere Begabung hätten. Dasselbe geschieht auch hier; nur daß die strenge Konkurrenz, der eiserne Rhythmus aller Industrie jene Bühnenautoren, deren Erfindungskraft, Illusions- und Phantasiefähigkeit für den Kino unbrauchbar ist, bald genug ausschalten wird. Talente, gar Genies können nicht verdorben werden, wenn man sie zu dem Versuch bestimmt, ihre Persönlichkeit in irgend einer Sprache — auch der Film ist eine Sprache — mitzuteilen, solange sie bewußt und strenge und gewissenhaft sowohl den Gesetzen des eignen Wesens wie der besondern Kunstform, für die sie schaffen, gehorchen. Das ist das einzig Nötige. Wer das nicht kann oder will, um den ist's ohnehin nicht schade, und der wird auch für die Kino-Industrie bald nicht mehr in Betracht kommen. Jedenfalls: Originale werden besser sein als Bearbeitungen. Schriftsteller geschmackvoller als Literaturfremdlinge. Und weiter: Die Kraft, die Nuancierung der Worte wird Schaden leiden. Warum denn? Ist denn das Ballett, die Pantomime nicht auch ein künstlerisches Feld? Und glaubt jemand, daß das Talent, eine Pantomime zu schreiben, den Autor hindern wird, dem Wort alle Rechte, alle Differenzierungsmöglichkeiten zu lassen, die ihm gebühren? Nein, so wenig wie die Tatsache, daß jemand ein Theaterstück machen kann, auch schon ein Beweis dafür ist, daß er im Epos etwas leistet. Das gleiche gilt für die Anteilnahme des Schauspielers an der Kinematographie.

Die Einen können's, die Andern nicht, sowie der Eine auch den Gestus der Pantomime beherrscht, der Andre nicht. Es gilt in allen diesen Fällen nur, die Schranken zu wahren. Bringen die Autoren Geschmack und Phantasie mit und finden sie aus der Technik der Kinodramen auch einen Stil, wählen entsprechend die Stoffe, so kann Positives für das Lichtspieltheater geschehen. Und immer nur das Schlechte abzulehnen, zu meinen, daß man gegen eine Tatsache wie den Publikumserfolg der Kinodramen mit einem theoretischen, absoluten Nein irgendetwas ausrichtet: das hilft sicher gar nichts.

Liebe / von Franz Molnar

Eine Szene

Im Theater findet die Vormittagsprobe statt. Draußen scheint die Sonne, und einige Schauspieler, die gerade nichts zu tun haben, spazieren auf und ab. Ein Schauspieler und eine Schauspielerin gehen zusammen.

Der Schauspieler: Freilich, freilich, so ist es.

Die Schauspielerin: Du sagst immer, daß Du mich liebst.

Er: Sogar sehr. So habe ich überhaupt noch nicht geliebt. 1897 habe ich in Klausenburg eine Frau geliebt; aber so wie Dich, mein Engel — niemals.

Sie: Was ist daran nun wahr?

Er: Ich werde Dich heiraten, Feuerste, mein Ehrenwort. Sobald ich das bißchen Geld bekomme, heirate ich Dich gleich. Wenn Glückstein unterschreibt, bekomme ich das Geld, und dann wird geheiratet, daß es nur so fracht.

Sie: Und wirst Du mich dann lieb haben?

Er: Na, und wie! Einmal habe ich eine Frau geheiratet, das war 1889 in Oedenburg — aber die habe ich bei weitem nicht so geliebt, wie ich Dich lieben werde. Du bist mein Leben, mein leuchtendes Glück — was sollen mir des Reiches Sorgen und Shaftesburys Drohen? Laß ihn kommen mit Heeresmacht.

Sie: Das ist aus dem 'Stern von London'.

Er: Richtig! Zweiter Aufzug, fünfte Szene. Die Vorigen, der Friedensrichter tritt auf.

Sie: Und würdest Du für mich sterben?

Er: Ohne Frage. Du brauchst nur zu befehlen. Willst Du? Sprich ein Wort und —

Sie: Nein, nein, um Gottes willen. Liebe mich nur, Róvárh, liebe mich!

Er: Die Liebe! Das Wort birgt vielfältigen Sinn! Wenn

Sie, Frau Aubigny, mir winken, leg' ich mein Herz zu Ihren Füßen und Blick' der Welt als Postbeamter kühn ins Auge. In diesem Kampf bleibt Lebibois Sieger, schöne Gräfin!

Sie: Liebe mich, Rövárny. Deklamiere nicht, zitiere nicht Deine Rollen, sondern liebe mich! Rövárny, Du mußt mich innig lieben, denn ich fühle, daß ich Liebe brauche und eine große, endlose Zärtlichkeit.

Er: Ihr sagt es, Kardinal!

Sie: Ihr alle macht nur Witz! Ihr seid nie ernst. Die Husarenoffiziere — das sind wirkliche Männer, aber sie sind so flatterhaft. Ihr Schauspieler seid arm, schön, habt manchmal auch Herz — aber man kann mit Euch nicht ernst reden. Sei doch einmal ernst, Rövárny. Du sagst ja doch, daß Du mich heiraten willst.

Er: Was der Obrist sagt, ist wahr und heilig, wie die Bibel. Ich habe Dir gesagt, daß ich Dich liebe wie mein Leben. Quäl' mich nicht, Sárközy. Ich heirate Dich — Punktum. Ich liebe Dich — Punktum. Gedanke der glühenden Nächte, Sárközy. Damals, als wir kein Geld hatten und wie die Tauben lebten. Das werde ich nie vergessen. Um Dich will ich sterben, Sárközy.

Sie: Sag lieber Hermine.

Er: Sárközy. So bin ichs gewohnt. Das ist Dein Ruhmesname. Und ich heirate Dich. Ich trage das Portepée des zweiten Leopold, mein Regiment hat sich zu Rüttingsheim auf der Brücke als erstes durchgeschlagen. Habt Ihr noch einen Wunsch, mein Kanzler?

Sie: Noch eines.

Er: Nun wohl!an!

Sie: Jetzt aber im Ernst.

Er: Ich höre.

Sie: Rövárny, Du sagst, daß Du mich liebst . . .

Er: Daß ich Dich liebe? Vielleicht bete ich Dich an. Mehr noch! Dein ist dies lumpige Leben, Dein mein ganzer Ruhm. Wenn Du mir einen zeigen kannst, der nach anderthalb Proben den Hamlet so spielt, wie ich in Márosvásárhely, dann erlaube ich Dir, mir den Ehrentitel Schauspieler abzuspochen.

Sie: Rövárny, es fränkt mich wirklich, daß Du mich nicht ernst nehmen willst.

Er: Nun, wrich endlich, Sárközy. Ich merke auf.

Sie: Sag mir, warum Du Dich im Finale des neuen Stückes vor mich stellst?

Er: Im Finale?

Sie: Ja. Wenn alle hereinkommen und der Hof singt: „Weh Dir, Du kleiner törichte Königssohn, weh Dir, Du kleiner

törichter Königsjohn!", da spiele ich als Herzogin, deren Bräutigam entflohen ist, auf die rechte Seite hinüber und sinke auf den Tisch. Dann trittst Du als Ministerpräsident auf und singst: „Er ist entflohn, er ist entflohn, des Vaterlandes Hoffnung!“, worauf wir zu singen haben: „Hoffnung, Hoffnung!“ Dann kommt mein Solospiel, ich schluchze und ringe die Hände, weil mein Bräutigam entflohen ist — und in dem Moment stehst Du gerade vor meiner Nase.

Er: Sárközy, ich stehe vor Deiner Nase?

Sie: Freilich. Und meine ganze Rolle ist ohnehin ein elendes Lumpenzeug, denn den zweiten Akt verbringe ich im Schloßkerker bei Wasser und Brot, und erst am Ende des dritten Aktes befreit mich mein Bräutigam, und ich habe ein paar Worte zu sagen; sonst habe ich nur das kleine Spiel im ersten Finale: schluchzen, auf den Tisch sinken und, wenn der Chor einen Augenblick aussetzt, unter den andern hervorschluchzen. Eben da will ich meine Fähigkeit zeigen — und nun stehst Du schon bei der vierten Probe gerade vor meiner Nase.

Er: Sárközy — ich stehe vor Deiner Nase?

Sie: Ja. Du verdeckst mich ganz. Ich habe schon versucht, hinter Deinem Rücken hervorzuschluchzen, ich habe den Kopf vorgesteckt — aber es war unmöglich, denn Du springst einfach herum, und wenn ich den Kopf rechts vorstecke, springst Du nach rechts, stecke ich ihn links vor, so trittst Du nach links. Das Publikum sieht mich nicht, und die ganze Rolle ist hin.

Er: Sárközy! Jetzt scherze ich aber nicht. Eine Frage, bitte. Pardon, eine Frage. Was bin ich in dem Stück?

Sie: Du bist der Ministerpräsident.

Er: Und was sage ich, während Du weinst?

Sie (weinend): „Er ist entflohn, er ist entflohn, des Vaterlandes Hoffnung!“

Er: Und was sagst Du darauf?

Sie: „... nung — nung — des Vaterlandes Hoffnung.“

Er: Und was habe ich wieder zu antworten?

Sie: Du sagst: „Ich bin gestürzt — meine Karriere ist futsch, futsch, futsch.“

Er: Und was glaubst Du eigentlich? Dazu gehört wohl kein Spiel? Der Ministerpräsident singt nur einfach, daß er gestürzt ist — daß seine Karriere futsch ist? Das ist ein schmerzliches Schicksal, das zu gestalten dem Schauspieler obliegt. Wenn ich „futsch“ sage, springe ich nach rechts und greife mir an den Kopf, dann sage ich wieder „futsch“ und springe mit bitterer Grimasse hin und her, wie jeder gestürzte Ministerpräsident. So etwas muß gespielt werden.

S i e: Aber nicht vor meiner Nase.

E r: Links stehen die Trabanten ganz im Vordergrund. In ihrer Mitte sitzt der alte König. Nirgendes ist Platz für mein Spiel und für meine Sprünge, nur auf der rechten Seite. Kann ich etwa dafür, daß Du gerade rechts hinter mir am Tisch sitzt und weinst?

S i e: Aber Kőváry, Du hast doch gesagt, daß Du mich liebst?

E r: Wie der Mond die Sterne. Wie der Seefahrer die aufgehende Sonne.

S i e: Warum unterdrückst Du mich?

E r: Sárközy — ich unterdrücke Dich?

S i e: Du gestehst doch ein, daß Du mich verdeckst.

E r: Ich schütze Dich und bedecke Dich mit meinem Leibe.

S i e: Man verdeckt nur den Konkurrenten. Ich habe Frau Benesch in Debreczin zwei Jahre lang verdeckt, bis sie mich um Verzeihung gebeten und mir meine zehn Gulden zurückgegeben hat. Man verdeckt aber nicht den, den man liebt. Im dritten Akt wäre ich wohl berechtigt, vor Dir zu stehen, denn da bist Du schon ein gefallener Ministerpräsident, und ich bekomme meinen herzoglichen Rang zurück — und doch tue ich es nicht. Wenn der alte König hereinkommt und Dich mit dem Fuße stößt: da greiffst Du so witzig an die Stelle, wo Du gestoßen worden bist — ich weiß wohl, daß ist eine Deiner Nuancen, und trete zur Seite, obwohl es die Regie gar nicht vorschreibt. So sieht die Liebe aus. Nicht aber so, daß Du Dich mir gerade vor die Nase stellst, wenn Du von Deinem Ministerfauteuil stürzt.

E r: Das geht Dich garnichts an. Du kannst mein Leben nehmen — in meine Kunst lasse ich mir nicht dreinreden. Wenn es Dir nicht paßt, so gehe zum Regisseur — gehe zum Direktor. Ich habe hier dreihundert Gulden Gage, Du nur hundertdreißig. Wir werden ja sehen, wer Recht behält.

S i e: Warum hast Du gesagt, Kőváry, daß Du mich liebst?

E r: Liebe ich Dich vielleicht nicht? Aber meine Kunst — die ist heilig.

S i e: Also Du willst im Finale nicht für mich Platz machen?

E r: Nein!

S i e: Dann stelle ich mich im dritten Akt vor Dich, wenn der Fürst Dich schlägt.

E r: Das möchte ich sehen.

S i e: Das wirst Du schon sehen.

E r: Ja, das möchte ich wirklich sehen.

S i e: Laß nur gut sein — Du wirst es schon sehen.

Er: Und dieses elende Weib wagt zu behaupten, daß sie mich liebt. Oh schöner Traum — du bist dahin!

Sie: Róvárn!

Er: Marsch — aus meinen Augen, Schlange!

Sie: Schimpfe nicht, Róvárn. (Sie beginnt leise zu weinen.)

Er: Wenn das Publikum sehen könnte, wie die Sárközy am hellen Vormittag heult.

Sie (weinend): Hab mich lieb, Róvárn — verlaß mich nicht.

Er: Wirfst Du mir in meine Kunst dreinreden?

Sie: Nie! (Sie sinkt weinend an seine Brust.)

Er: Du meine einzig Süße, Ginevra, meiner Seele beste Blüte! (Sie weint still an seiner Brust.)

Er (umarmt mit der Linken das weinende Weib, erhebt die Rechte und singt): Hier an meinem Busen wiegt sich die schluchzende Jungfrau wie der Rahn auf geglätteter See — mein ist die purpurne Lippe, die Li—i—i—i—ppe, Hoffnung Du meines Herzens — — —.

Sie: He—e—e—rzens.

(Die Sonne scheint weiter, und die beiden setzen ihren Spaziergang ruhig fort).

Autorisierte Uebersetzung aus dem Ungarischen von Valentin Teirich

Rundschau

Mizzi Jeriza

„Sie atmet leicht, sie geht so leicht,
kein Palm bewegt sich wo sie geht...“
Ariadne auf Naxos

Man pade jeden Grund zur Freude am Schopfe. Mizzi Jeriza, den Wienern vertraut, den Reichsdeutschen von der münchener Aufführung der ‚Schönen Helena‘ bekannt, sang in Stuttgart die Ariadne. Vierhundert Menschen freuten sich, zweihundert und zwei Duzend lächelten gönnerhaft-gütig. Sie lauschten einer Stimme, wie sie das haushälterische Schicksal alle zwanzig Jahre ein halbes Mal einem Erdenkinde beschert. Die schöne Fassung, mit der sie lauschten, widerlegt den Röhler-

glauben, daß gute Musik oder himmlische Musik Temperamente entfesselt, Leidenschaften befreit, Schmerz löst, Freude abelt und gewisse empfängliche Gemüter sogar begeistert.

Die Stimme des Fräulein Jeriza ist eine hellere Variante der Stimme von Emmy Destinn. Sie gibt nicht jene düstren Schatten der Leidenschaft, strömt in der Höhe noch nicht mit jener strahlenden Sieghaftigkeit empor, die alles Irdische hinter sich zu lassen scheint: aber sie bleibt eine hellere Variante der Stimme von Emmy Destinn und wird in Jahresfrist ihr Gegenstück sein. Heute noch, oder zumindest in dieser Rolle, die mehr

oder andres nicht heischte noch zugelassen hätte, geht diese Stimme an der Bewußtheit der Leidenschaft vorüber: und erschüttert durch die Unschuld, mit der sie Leid erschöpft. Man wird verstehen, wenn gesagt wird: daß diese Stimme schon heute Gluck wieder erwecken könnte; aber vielleicht noch einige Zeit brauchen wird, ehe sie sich für den Maestro Bucchini wird rostbraun schminken können. Sie hastet noch in der Seele und hat die Brüste zur Kehle, zur Gaumen-, zur Nasenresonanz noch nicht geschlagen. Der Gesangstechniker würde jagen (um die körperlichen Ursachen dieser unförperlichen Eindrücke aufzuzeigen): die Stimme sitzt noch nicht 'born'. Sie moduliert im Halse, in der Brust, überall — nur nicht dort, wo eine gereifte Technik bei kleinem Aufwand und größerer Schonung gleiche Tragkraft hervorbringt. Willi Lehmann würde drohen: „Kind, singen Sie zehn Jahre so weiter, und Ihre Stimme ist zum Teufel.“ Sie hätte vielleicht recht: aber zehn Jahre sind eine Zeit, in der sich viele Menschen bereichern (und wahrscheinlich einige auch ruinieren) lassen. Der Laie dankt Gott, daß der Reich gesangspädagogischer Abenteuer an ihm vorüberging, lauscht, vergißt die Parlettnachbarn, schneuzt sich heimlich und jubelt, wenn er hört, daß noch zehn ganze Jahre vor ihm liegen.

Denn die Wirkung ist schon heute da; und in einer Harmonie, die weit über den besten Durchschnitt emporsteht. Diese Frau hat nicht nur eine herrliche Stimme, (die sie sicherlich nur allzu bald über den Atlantic bis zum Bühneneingang der Metropolitan Opera tragen wird): sie ist eine Künstlerin, die Musik singt und nicht ihr 'Material'. Sie geht an allen unpassenden Gelegenheiten, die Herrlichkeit des 'Materials' glänzen zu lassen, mit einer Würde vorüber, die immer wieder entzündet; sie verschmäh't den Effekt und will

nicht 'wirken', sondern gestalten. Es bleibt belanglos, ob hier der Instinkt eine Blinde, oder ob bewußte Intelligenz einen geläuterten Geschmack über den Abgrund billiger Primadonnenenerfolge hinwegführt: aber wichtig bleibt, daß dieses Phänomen dankbar erkannt und froh gepriesen werde. In ein paar Jahren ist es zu spät — wenn man nicht seine Freude von der Höhe amerikanischer Gagen abhängig machen will.

Zwei Tage nach der stuttgarter Aufführung las man, bald hier, bald dort, daß eine andre Sängerin „den Vogel abgeschossen“ habe. Dem Fräulein Jeriça, die neben Jadowler den Abend beherrschte, trauten die Preisrichter des Vogelschießens den Schützenbecher noch nicht zu. Immerhin war man wohlwollend befriedigt. Und man entließ diese seltene Wertwallerin einer wunderbaren Stimme mit freundlicher Abschiedsgensur. Drang man nicht vor vier Jahren — oder sind es nur drei? — auch blizartig zu der Erkenntnis vor, daß Frieda Hempel „ihren musikalischen Part recht wacker ausfüllte“? Was sich überdies schwer bestreiten läßt.

Hans Winand
Donnan im Residenztheater
Anfangs hat man die Empfindung, als gehöre er nicht dorthin. Als sei es ungerecht, ihn derart zum Fachkollegen der Fehdeau, Flers und Caillabet zu machen. Denn man erinnert sich, Stücke von ihm gesehen zu haben, mondaine, lautlos lustige Stücke, in denen hinter einem parfümierten Rebel von Zynismus, Innigkeit, Resignation und Groteske und warme Menschlichkeiten durchschimmerten, wie die Konturen auf den Bildern Eugene Carrières. Stücke, bei denen man geneigt war, ihn einen Dichter zu nennen. In der 'Prinzenerziehung' erscheint dieser Dichter als ein etwas schwerfälliger Possenschreiber, der schon deshalb versagen muß, weil er sich offenbar zur Posse und ihren Mitteln nicht bekennen will,

und dies wiederum, weil ihm die schamlose Frechheit der oben genannten Sexualwizlinge ebenso fehlt, wie ihre muntere Wirbeltechnik, die nur dort wirken kann, wo der Autor seine Figuren selbst nicht ernst nimmt. Donnah nimmt sie ernst.

Er nennt sein Stück eine Satire und behandelt seine Gestalten als Menschen, wo sie doch bloß Witzblatt-Typen sind, und zwar aus älteren, von findigen Librettisten längst geplünderten Jahrgängen. Der Prinz, der die Liebe, oder was man so nennt, kennen lernen will; die Mama, die sich in den kundi-gen Mentor verliebt — ist das heute ohne Musik noch möglich? Und ist es ferner noch möglich, die Mama zur Königin, den Prinzen zum Prätendenten eines jener phantastischen Balkanstaaten zu machen, die früher einmal irgendwo la bas lagen, wo die Geographie aufhörte, in denen aber zur Zeit mit echten Krupplanonen geschossen wird, und die somit für eine Weile doch wohl als Possenschauplätze nicht in Frage kommen! Woran Donnah allerdings weniger Schuld trägt als das Residenztheater, das sich mit diesem (übrigens von deutschen und französischen Gesellschaften längst durch ganz Europa gehekten) Stück etwas sehr verspätet. Und da weder sein Milieu noch sein Witz mehr verfangt, da nicht einmal seine Gewagtheiten zu einiger Entrüstung hinreichen, so bleibt garnichts als als die mitunter erfolgreichen Bemühungen der Damen Reichenhofer und Muttersheim und des Herrn Kaiser-Liz, theils elegant, theils verführerisch, theils lustig zu sein. Und das ist denn doch für eine Reise nach dem fernen Osten zu wenig.

Ernst Goth

Rumpelstilzchen

Das Märchen ist nicht Kunstgewerbe, sondern Kunst mit Zusammenschmürung des Wirkungsgebietes (auf den kindlichen Mög-lichkeitskreis) durch Reduzierung

der Mittel. Etwa wie die Skizze auf Andeutung beschränkt ist und doch Geschlossenheit will. Etwa wie dem Dramatiker zur Charakterisierung dieser Menschen nur ihre eigene Sprache und ihr Handeln, nicht die Beschreibung der Gebärden, des Gesichts erlaubt ist. Und Armut der Mittel verlangt Reichtum des ‚Vermittlers.‘ Als Ersatz dafür sind die üblichen Märchen gesüßter bieder Kitsch.

Wenn sich Alice Berend davon fern hält, ist das schon dankenswert. Allerdings gibt sie keine Dichtung, nur eine verständige Dramatisierung des Märchenmotivs. Nicht viel Eigenes, aber Anständiges. Nicht Stimmungstöne, die sie selbst gehört hat, aber kluge Betonung des Moments: Mutterliebe. Die Aufführung des Luisentheaters? Nun, ein schwach entwickeltes Talent in der Reichenbergerstraße ist mir lieber als die technische Entwicklung der Talentlosigkeit am Gendarmenmarkt.

Alfred Lemm

Figaro in Charlottenburg

Die zweite Aufführung des Deutschen Opernhauses erweckte gemischte Gefühle. Die Oper aller Opern ist, für mich wenigstens, nicht der ‚Fidelio‘, sondern ‚Figaros Hochzeit‘; und sie bedeutet zugleich ein Evangelium, an dem nicht zu rütteln und zu rühren ist. Der grundmusikalische Direktor Georg Hartmann scheint anderer Ansicht zu sein. Mit dem ‚Fidelio‘ hat er sich einwandsfrei und sauber eingeführt, ohne allerdings positive Beweise einer bedeutenden Regiekunstlerschaft zu liefern. Für die Tendenzen eines Volksopernhauses mochte es genügen und war somit, noch dazu als eine erste Aufführung, der Ermunterung wert. Mit ‚Figaros Hochzeit‘ stellten sich ganz neue Leute unter einen andern Kapellmeister in einem Werk ganz anderer Stilart vor: und der Direktor stellte sich seinem Ensemble als Feind entgegen. Durch die

Hinzufügung der von ihm bearbeiteten Rezitative in einer von ihm erfundenen Instrumentation (Harfe und Cello!) gefährdete er die ganze schön vorbereitete Aufführung und erreichte — oh, provinzielle Ahnungslosigkeit! — das gerade Gegenteil von dem, was er wollte. Die sonst vom Cembalo begleiteten Original-Rezitative sind weiter nichts als eine erhöhte Deklamation und dazu da, daß nicht mit dem Durcheinander von Gesang (in der geschlossenen Nummer) und Sprechstimme (im Dialog) das sogenannte Stilgefühl beleidigt werde. Sie erfüllen ihren Zweck vollkommen, und, wenn die Sänger das Parlando einigermaßen beherrschen, fließen sie geschwind und leicht verständlich dahin. Hartmanns Rezitative wirkten nicht nur retardierend, sondern störten direkt. Sie waren zum ersten, von erschreckender Stillosigkeit, betonten im Dialog Nebendinge, wurden sentimental, als gälte es ‚Margarethe‘ oder ‚Mignon‘, und geberdeten sich sogar leitmotivisch! Sie wurden, zum zweiten, von ihrer Instrumentation, für die es nicht den geringsten Grund gibt, geradezu erschlagen: die Harfe kimpfte in unerträglichen Harpeggien Sept-Akkorde, und das Cello näselte dazu. Das Ganze legte sich wie Bleigewichte auf dieses von schwerloser Leichtigkeit durch die Jahrhunderte getragene Musikgottes-Werk und zerstörte ein gut Teil der lobenswerten Aufführung. Und das hatte mit seiner Bearbeitungswut der Direktor Hartmann getan.

Hartmann ist dabei von nichts anderm als seinem Geschmaç im Stich gelassen worden. Auch sonst ließ die ganze Aufführung wieder nicht einen bestimmten Kunstwillen, ein energisches Hinarbeiten auf einen mehr als stadttheatermäßigen Stil, auf ein belebtes unmetronomisches Tempo erkennen. Dafür waren die Gesangsleistungen zum Teil hervorragend gut, und wieder

waren es die Jungen, die hier zeigen durften, was sie können. Die Akustik ist für Gesang von überraschender Schärfe und deckt alle Mängel der Stimme unbarmherzig auf, sodaß man sofort merken kann, wo etwas nicht in Ordnung ist. Abgesehen von den kleinen Rollen, die allerdings sehr schwache Vertreter hatten (die Rache-Arie des Herrn Randl dürfte nicht aus Zeit-, sondern aus Stimm-Mangel gestrichen worden sein), gab es nur wenig Enttäuschungen, zu denen der Graf Eduard Schüllers mit einer zu tief hinten sitzenden Stimme und einem höchst ungepflegten Spiel zu rechnen ist. Dagegen sprudelte Carl Braun als Figaro Lebenslust und Sangsfreudigkeit. Das ist ein außergewöhnlich sympathischer und feiner Künstler. Gertha Stolzenberg, von Gregor und Gura her als vielversprechende Begabung in Erinnerung, war eine überraschend fertige Susanne, mit einem mütterlich-fludenden Einschlag und einer piepsigen Höhe. Der Cherubim der Eleanor Painter verdient besondere Anerkennung: stimmlich und darstellerisch eine Musterleistung, der nur der Pate der (gesanglich schwächern) Lola Artöt an die Seite zu stellen ist. Diese amerikanische Invasion dürfen wir uns gefallen lassen und sind auf weitere Leistungen gespannt. Ich nenne noch die anständige, etwas farblose Gräfin der Vulu Raesser und die unauffällige Marcelline der Luise Ward und begrüße den unverwüßlichen Lieban als den klassischen Vertreter der Felsenhaut-Arie mit tausend Freuden. Dem Kapellmeister Rudolf Krasselt fehlt nichts als ein Quentchen Temperament. Er beschleunige durchweg die Tempi, und entferne die Zutaten des Herrn Direktors: und seine Figaro-Aufführung kann sich, dank Gustav Wunderwald dem Dekorationskünstler, sehen und, dank Mozart dem Unsterblichen, hören lassen.

Fritz Jacobsohn

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Annahmen

Raoul Auernheimer: Das Paar nach der Mode, 1stpl. Wien, Burgth.

Ottomar Enking: Peter Lutt von Altenhagen, Vieraktiges Bürgerliches Trauerspl. Wiesbaden, Hofth.

Franz Molnár: Das Märchen vom Wolf, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Deutsches Th.; Frankfurt a. M., Schsplhs.; München, Kammerspiele; Wien, Burgth. (Comœdia).

Otto Schwarz und Karl Mather: 777 für 10, Schwanl. Frankfurt a. M., Neues Th.

Josef Snaga: Die Brettlbiba, Operette. Magdeburg, Stadth. (Berliner Theaterverlag).

Gustav Wied: Das Wunderkind, Vieraktiges Schspl. Stuttgart, Hofth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

12. 11. Eugen d'Albert: Liebesketten, Oper, Text von Rudolf Lothar. Wien, Volksooper.

L. Langnese-Fug: Das Fest, Ein Akt. Herbsttag, Ein Akt. Zürich, Pfauentheater.

Otto Ludwig Prophet: „Römer XIII“ („Jedermann sei untertan der Obrigkeit“), Fünfaktige Grotteske. Bremen, Schillerth.

13. 11. Robert Misch: Die Kinderstube, Burleske Komödie. Königsberg, Neues Schsplhs.

Oscar Straus und G. Regel: Die Prinzessin von Tragan, Tanzspiel. Wien, Opernth.

2) von übersetzten Werken

Gustav Wied: Das Wunderkind, Vieraktiges 1stpl. Kopenhagen.

3) in fremden Sprachen

Paul Gabault und Georges Berr: Der Telephonanruf, Dreiaktiges Schspl. Paris, Théâtre Réjane.

Jubiläen

Filmzauber: 25, Berlin, Berliner Theater.

Orpheus in der Unterwelt: 50, Berlin, Th. am Nollendorfsplatz.

Neue Bücher

E. L. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr. Sein Briefwechsel und die Erinnerungen seiner Bekannten, gesammelt und erläutert von Hans von Müller. Berlin, Gebrüder Paetel. Zwei Bände. M. 20.—

Felig Poppenberg: Maskenzüge. Berlin, Erich Reiß. 379 S.

Paul Schlenker: Gerhart Hauptmann, Leben und Werke. Neue, gänzlich umgearbeitete Ausgabe. Mit acht Abbildungen. Berlin, E. Fischer. 280 S. M. 4.—

Dramen

Sam Benelli: Das Mahl der Spötter, Vieraktiges Dramatisches Gedicht. Stuttgart, Julius Hoffmann. 116 S. M. 3.—

Oscar Maurus Fontana: Die Milchbrüder, Fünfaktige Komödie. Berlin, Erich Reiß. 100 S.

B. Moriton von Mollenthin: Die vom Wendhof, Dreiaktiges Schspl. Hannover-Döhren, Oscar Franz Kaiser. 125 S.

Johann Sigurjonsson: Berg-Schwind und sein Weib, Vieraktiges Schspl. Berlin, Erich Reiß. 96 S.

Zeitungen und Zeitschriften

Ferdinand Avenarius: Auchetwas zu Gerhart Hauptmanns Geburtstag. Kunstwart XXVI 4.

E. F. W. Behl: Gerhart Hauptmann. Kunstwart XXVI 4.

Lily Braun: Gerhart Hauptmann und die Frauen. Zeitgeist 46.

Max Brod: Technische Kritik. Saturn I 11.

Max Dessoir: Der Regisseur und seine Kunst (Max Reinhardt). Hoff. Ztg. 580.

Friedrich Fretja: Die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Kinos. Tag 267.

Paul Alfred Merbach: Der Hohepriester (Adolf Sonnenthal). Neue Theater-Zeitschrift II 45.

Prozesse

Das budapester Appellationsgericht hat im Prozeß der königlichen Oper gegen die Volksoper wegen des Verbots der Aufführung von Wagners Werken entschieden, daß auch die Volksoper Wagner aufführen dürfe.

Vereine

Die Vertriebsstelle des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller beschloß auf ihrer Generalversammlung, für die ersten drei Geschäftsjahre eine Dividende von je vier Prozent und für das vierte Geschäftsjahr eine Dividende von zehn Prozent zu verteilen. Der Schriftsteller Doktor Arthur Dinter wurde auf weitere zehn Jahre als Direktor der Gesellschaft angestellt.

Personalia

Gerhart Hauptmann hat zum fünfzigsten Geburtstag den Nobelpreis erhalten. Die Stadt Hirschberg in Schlesien hat ihn zum Ehrenbürger ernannt und einer Straße seinen Namen gegeben.

Engagements

Berlin (Schspth.): Senta Söneland vom Berliner Komödienhaus. (Th. am Rollendorfplatz):

Escar Ginderer (Administrativer Leiter und Direktorstellvertreter), Franz Rabrel (Dramaturg und Regisseur).

Nachrichten

Das Theater der Sozietäre hat die Kurfürstenoper vom ersten August 1914 an auf zehn Jahre gepachtet.

Die Kleist-Stiftung hat durch den Vertrauensmann Richard Dehmel für das erste Jahr ihre Entscheidung getroffen. Hermann Burte und Reinhard Sorge erhalten je siebenhundert Mark und eine freie Auslandsreise mit einem Reisezuschuß von je dreihundert Mark.

Das berliner Belle-Alliance-Theater wird am neunten Dezember versteigert werden.

Die Presse

Maurice Donnay: Prinzenerziehung, Satire in drei Akten. Deutsch von Volten-Baeders. Residenztheater.

Localanzeiger: Was in dem unendlichen Wust von Worten an mehr oder minder gescheiten Bemerkungen oder mehr aufdringlichen als lustigen Fribolitäten steckt, geht in den schlummererzeugenden Wiederholungen all solcher Bemerkungen unter.

Morgenpost: An der feinen Satire von Maurice Donnay lag es sicher nicht, daß sie in Berlin kein rechtes Behagen wecken konnte. Es muß an der Darstellung gelegen haben.

Tageblatt: Die ganze Satire wirkte stumpf und auf der Bühne wurde öfter gelacht als im Publikum.

Börsencourier: Die Satire hat jedenfalls höhern Wert als sonst die Schwänke des Residenztheaters.

Bossische Zeitung: Die beiden ersten Akte hätte man sich gut und gerne gefallen lassen; den dritten Akt aber sollte man beseitigen.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Pentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

28. November 1912

Nummer 48

Karl Walser / von Oscar Bie

Von allen Künstlern, die für die Bühne arbeiten, ist Karl Walser sicherlich einer der fruchtbarsten gewesen. Nicht bloß fruchtbar, sondern tätig und ernst. Man arbeitet in Wien, München, Berlin, als ob man von einander nichts wüßte. Keiner hat den überraschenden Eifer übertroffen, mit dem Walser hier gearbeitet hat. Er hat seine Stellung in der Theatergeschichte. Seine Einflüsse waren streng und nachhaltig. Er hat eine Periode seines Lebens dieser Tätigkeit gewidmet und erntet heut den Dank dafür. Ich weiß nicht, ob er noch viel dafür schaffen wird. Ich habe ihn gern, ich liebe die graziöse Welt, die in ihm lebt, in seinem schweren Schweizertum. Er ist oft zu Stücken berufen worden, die ihm nicht liegen, er hat sie abgelehnt, andre gab es, in denen er seine anmutige Natur ganz zu Form werden lassen konnte, und wenn ich mich heute an die Aufführungen erinnere, deren Dekorationen und Figuren er entwarf, so bin ich ihm dankbarer, als er glaubt. Ich werde seine Sachen vornehmen, seine Phantasie davon ablesen und einiges zu erzählen versuchen, was ich darüber denke.

*

Walser suchte in Spanien für Herrn Gregor die Carmen. Wie reizend, in ein so fremdes Land zu reisen und eine so leidenschaftliche Person zu suchen. Man geht in die Vorstädte von Sevilla und skizziert ein paar Straßen mit ihren malerischen Fassaden, einen kleinen Platz, in dessen Fond eine Tabakfabrik ihr Tor öffnet, ein paar enge, schmutzige Läden von Barbieren, Schlächtern, Gemüsehändlern, blaue, grüne, gelbe, rote Farben, und man hat die Szenerie für den ersten Akt mit der Soldatenwache fertig. Dann macht man eine kleine Weinreise in die Umgebung von Granada und sucht die düstern Aneipen auf, in deren Gemäuer, von ein paar lumpigen Lampen erhellt, die Bürger und Soldaten sitzen und die kleinen Mädchen tanzen sehen. Mitten unter ihnen sehe ich Walser selbst, der zum ersten Mal eine leiden-

schaftliche Person tanzen sieht. Er denkt vielleicht im stillen daran, wie er einst das Buch seines Freundes Oscar Vie mit hübschen kleinen Tanzbagnetten verzierte und die Ausstattung dieses Werks durch seine zierliche Kunst auf einen präziösen Ton stimmte. Aber was sind diese Tanzpantöffelchen und Ballkleidchen im Vergleich zu der Ekstase, mit der die Spanierinnen ihre Körper winden und ihre Augen blitzen lassen? Ja, auch er weiß jetzt, daß der Tanz nicht aus Büchern kommt, sondern aus dem Leben. Er kann sich nicht trennen, und mehr als eine Carmen steht er und liebt er in diesen Gestalten. Er sitzt da wie hypnotisiert, bis ihm Herr Gregor auf die Schulter klopft und ihn auffordert, die Skizzen für den zweiten Akt der Oper an Ort und Stelle anzufertigen. Er nickt mit dem Kopfe und zeichnet seine Entwürfe für die malerische Höhle des Villas Pastias. Gut, aber der dritte Akt? Seine Phantasie hilft ihm, eine Szenerie zu erdenken mit wilden, hohen, dunklen Felsen, die ein betrügerisches Thal einschließen, wo die Schmuggler gut Unterkunft finden. Seht, wie die Schmuggler da in einzelnen Trupps über die hohen Felsen wandern unter den dahinjagenden Nachtwolken. Sie bergen sich in der Finsternis. Sie sind ein Teil der düstern dämonischen Natur. Deffne dich, heiterer Zirkus von Sevilla für den vierten Akt. Man braucht ein paar dicke Säulen, um die diese Jagd von Carmen und Don José, die Jagd um Leben und Tod stattfindet. Dann wird der Vorhang aufgezo gen und man sieht gemalt den Hintergrund des Zuschauerraums, der sich nach vorn in lebende Zuschauer verwandelt, die Damen mit der Mantilla und dem Fächer. Die Dekorationen sind fertig. Nun unter das Volk gegangen und die Menschen beobachtet. Die Phantasie hilft uns, Typen des Volks zu wirksamen Bühnenfiguren umzugestalten. Ein alter Geß mit langem Frackrock und dem Dreimaster auf dem Kopf muß für die Gruppen der Carmenliebhaber herhalten. Stellt Euch hin, bunte Weiber mit Apfelsinen und Kuchen, für das Volk Modell zu sein. Ein Blinder kommt einher mit großem Kalabreser, und eine Alte schreitet vor ihm, gebückt in schwarzem Kleid auf den Stoc gestützt. Da kommt ein Kerl mit einer braunen Leibbinde und trägt einen Kessel über der Schulter am Stoc. Ein Mann in blauer Jacke und einer Art halben Zylinderhut spricht mit ihm. Landleute mit Fruchtkörben an einem Stoc über beiden Schultern und einer Wage in der Hand werden von Bauern angesprochen, die rotfarierte Tücher um den Hinterkopf geschlungen haben. Der Eseltreiber ist nicht weit mit seinem rot-weiß gestreiften Tuch und der Zipselmütze, und der Esel zieht einen Karren, dessen Dach aus bunten Fliesen zusammengesetzt ist, auf Scheibenrädern. Ah, da ist auch der

Barbier. Vielleicht kein Figaro, aber doch ein tüchtiger Volksbarbier. Er hat Pantinen an, seine Hosen sind blau gefärbt, eine weiße Schürze hängt unter dem engen weißen Röckchen, sein Gesicht ist pfiffig, sein halber Backenbart frech und in dem krausen Haar steckt der Kamm als Zeichen seines Gewerbes. Auch die Soldaten erscheinen auf der Bühne. Sie haben ein Umschlagentuch über die eine Schulter geworfen, also sehr malerisch, und eine Art Eschafomütze, rot mit einem schwarzen Zipfel. Man skizziert dieses ganze Volk in seiner ganzen Verwirrung, man braucht es für das Treiben des ersten Aktes, den Herr Gregor mit einer den Musikern ungewohnten Realistik durchführen will. Und nun zeichnet man die Figuren für die Solorollen. Da sind die galanten Herrn in ihren Estarpins, die Röcke mit Treppen besetzt, die Mäntel majestätisch über die Schultern geworfen, glitzernd vor Farben, auf dem Kopf ein kleines Barett oder einen hohen französischen Hut. Micaela stellt sich uns vor, ein kleines dummes Bauernmädchen mit dem blonden Zopf und dem blauen kurzen Kleidchen, über das sie einen gestreiften Mantel wirft. Die bessern Soldaten kontrastieren zu ihrem Blau mit dem gestreiften Gelb ihrer Röcke. Hohe Dragonermützen werden ihnen aufgesetzt mit einem Riesenfederbusch, und der blaue Mantel hängt fest über der einen Schulter. Schon ist Herr Villas Pastias selbst da. Dick, wie nur ein Wirt sein kann, unendlich breite graue Hosen, eine braune Weste, ein blauer Rock, ein rotes Gürtelband und rotes Kopftuch. Er trägt einen Weinschlauch wie vor zweitausend Jahren. Carmen hat für diesen Tanzakt ein kurzes schillerndes Kleidchen angezogen, das rote gelbgesäumte Tuch ist theatralisch um Schultern und Leib geschlungen. Im schwarzen Haar steckt die Blume, in der Hand hält sie das Tamburin. Für vornehmere Darstellerinnen gilt eine zweite Carmen-skizze. Der Mantel ist eine prachtvolle Blumenstickerei. Wird sie ihn ablegen, wenn sie tanzt? Das bunte Volk der Schmuggler treibt sich um sie herum. Alles, was an Farben je von der Kultur nicht zerstört wurde, leuchtet von den Körpern dieser Leute. Zerrissen und geflickt, mit Tüchern umwunden, phantastisch aus Resten von Kleidern bilden sie ihre Tracht, die von den Riesenkoffern und Kisten, die sie müde tragen, auf einen noch malerischen Zustand gebracht wird. Don José hat rote Hosen, blauen Rock, das rote Leibband. Carmen kurze dunkle Hosen und eine lange befranzte Schärpe, die von den Schultern bis zu den Füßen herabhängt. Jetzt zieht das Volk auf zu dem Stierkampf. Der Alcalde feierlich in einen großen dunklen Mantel gehüllt, die Stiersechter nicht rot, sondern grün mit Borden und Treppen besät, den roten Mantel vor sich herschwingend. Estamillo selbst

aber ist prächtiger gekleidet. Aus Blau und Gold über einer violetten Schärpe setzt sich das Kostüm zusammen. Don José tritt unter sie wie ein Verbrecher. Die Skizze seiner Gestalt im vierten Akt ist eine Studie über einen spanischen Mantel, der das Leben und die Physiognomie eines Menschen verdeckt, der von einem Weibe zugrunde gerichtet ist. Es ist genug. Walser packt seine Sachen zusammen, fährt nach Hause und übergibt den Routiniers des Theaters die Entwürfe zur Ausführung. Hat er Carmen gefunden?

Ach ja, das ist ein Leben. Da fährt man nun nach Spanien, macht allerlei schöne Bilder, dann kommen sie auf der Bühne ganz anders heraus, dies geht nicht, und das geht nicht, und so hört man nichts, und so sieht man nichts, und man behilft sich, wie man kann. Jetzt sagen die Kritiker: Wozu so viele Mühe in Dekorationen und in Kostümen? Die Musik ist die Hauptsache. Wozu nach Spanien fahren? Bizet ist auch nicht in Spanien gewesen und hat doch diese unverwüßliche Oper komponiert. Nun, was macht es, so war ich wenigstens in Spanien. Ich will überall hin. Ich will nach Mexiko, ich will nach Japan, ich will mit einem Zeppelin fahren, ich will in einem Unterseeboot schlafen. Ich erlebe etwas. Kommt davon einiges aufs Theater, nun gut, wenn nicht, auch gut. Nein, nicht: auch gut. Ich werde mich durchsetzen, ich werde sie überzeugen, und sie sollen mich rühmen.

*

'Frühlingserwachen' von Wedekind. Herr Direktor Reinhardt bittet Herrn Walser um die Einlieferung von geeigneten Skizzen. Also wieder eine Erinnerung aus der Jugendzeit, Schulzeit? Diese ganze liebliche Karikatur auf das Leben, mit der wir das Leben beginnen. Die schlummernden Leidenschaften, die bestraft werden. Die Selbständigkeit, die einen Ordnungsruf erhält. Die Versammlung der Lehrer, die eine Persiflage unsres zukünftigen Verkehrs scheint. Die Lehrer wachen so lange über Euch, bis Ihr zeigt, daß Ihr das Leben nicht mehr ertragen könnt. Ich werde meinen Stift spizen und Euch festhalten zur ewigen Erinnerung. Ich werde die Lehrer zeichnen in ihrer Konferenz, wie sie da an dem langen schmalen Tische sitzen, jeder ein Stück Blasphemie dieses Daseins. Ich werde die Schüler und die Schülerinnen zeichnen mit der spizen Schärfe eines sozialen Richters. Ich werde . . . Aber kann ich das wirklich? Was kommt mir da für Anstich auf die Blätter? Ich male das Gymnasium mit dem Garten davor und die Schüler, wie sie sich balgen und amüsieren. Ich male ein Stück regnerische Landschaft, Baumreihen, ein paar Hügel mit Häusern dahinter, feuchte Wolken und die Spiegelung

aller Pfützen und setze die drei Mädchen hinein, die ihren Weg machen. Ich male das Zimmer der Jungen, einen traulichen, von der Lampe beschienenen Raum mit der Landkarte an der Wand und dem kleinen Bücherregal und dem Blick in die freie Natur durch die Balkontüre, vor der der Knabe sinnend steht. Ich male die Flußlandschaft mit den Weiden und den hohen gelben Gräsern, und es kommt mir nicht bei, an den Tod eines Schülers in dieser Landschaft zu denken. Es sind schöne Erinnerungen aus der Natur, und ich gebe meinen Aquarellen die größte Leuchtkraft, die nur möglich ist. Selbst der traurige Schluß kann mich nicht satirisch stimmen. Ich denke mir eine hohe Ziegelmauer, über die ein Baum und irgendein nüchternes vorstädtisches Gebäude herüberraagen, und davor die Versammlung der Lehrer und Schüler am Grabe des jungen Selbstmörders, alles schwarz mit schwarzen Schirmen bewaffnet. Es regnet. Es regnet immer bei solchen Gelegenheiten. Die Natur hat keinen Sinn für die Satire ihrer Kinder. Sie macht ihre Stimmung unabhängig von den Schicksalen der Menschen, und nur diesen ist es gegeben, Beziehungen zu finden, wo sie nicht beabsichtigt sind.

*

Ich weiß nicht, ich glaube, ich bin kein Karikaturist, das Leben selbst gibt mir so wenig Stil, wie die Natur in ihm findet. Nur die Kunst gibt mir Stil. Die Kunst oder die Kultur in ganz bestimmten ausgeprägten Formen, die sich dazu eignen, Ornamente zu werden. Restrons 'Ginen Lux will er sich machen': das ist etwas für meine Seele. Ja, da kann ich im Dialekt sprechen, da kann ich wienern und zopseln und kann alle die Heimlichkeiten spielen lassen, die aus den Wänden dieser Zeit zu mir reden. Ich male die feine leichte Architektur eines wiener zopfigen Interieurs, mit den Sprossentüren und den hohen Spiegeln und den behäbigen Bildern an der Wand. Ich male schöne leiterartige hohe Stühle und zierliche Ofen und Tulpen-
tapeten und hohe Paneele, an denen Silhouetten hängen. Ja, ich male die alte bürgerliche Gardine um das Fenster, durch das wir auf eine kleine Stadt blicken. Ich male die Gardine wirklich gemalt, sie soll nicht aufgehängt werden, sie soll als naive Malerei wirken, wie man in damaliger Zeit es für die Bühne als genügend erachtete. Das ist lustig. So spiele ich nicht nur mit dem Stil, sondern sogar mit dem Stil des Stils. Und alle die vielen kleinen altertümlichen Figürchen, die ich in diese Architektur stelle, in diese blüheranten Zimmer, in diese giftgrünen Gärten, in diese engen Straßen mit den alten Wandenschildern und Wirtshauszeichen. Jetzt habe ich die Erlaubnis zu breiten, blauege-

streiften Röcken, zu karierten Hosen, grünen Fracks, Schnabelhüten, Gendarmen mit krummen Säbeln, persischen Tüchern und der ganzen grotesken Anmut niederer Stände, die von dem abgelagerten Luxus der Höheren leben. Die Figuren fliegen nur so auf das Papier, und ein buntes Theater von Vorstellungen entzündet mich. Das Kostüm ist das wenigste. Die Bewegung muß Charakter sein. Wie der sich da auf den Stod stützt! Wie der die Hände auf den Rücken legt, wie der sich verbeugt und der seine Schürze vorbindet: das amüsiert — zierliche feine Puppen, die auf der Bühne leben werden. Aus Büchern hole ich mir die Anregung, figuriere sie in zarter Buntheit auf dem Papier und gebe sie der Bühne, daß sie atmen. Die Menschen aus jener Zeit werden mich an dem Abend der Aufführung begrüßen und nicht merken, daß sie ein zweites künstlerisches Leben führen, wie E. T. A. Hoffmanns Puppe Olympia . . .

*

Dieser Hoffmann in Offenbachs komischer Oper, was erlebt er andres noch, als das, was wir alle durchmachen? Er verliebt sich in ein Weib, das eine Puppe ist, er verliebt sich in eine Zweite, die eine Illusion ist, er verliebt sich in eine Dritte, die kaum noch lebt. Die er sucht, findet er nicht, und die er findet, sucht er nicht. Und alles das erscheint ihm wie ein Traum, wie eine Dichtung, die er den Studenten im Theaterkeller erzählt.

Bei dem Zauberer fängt Wasser an. Eine hohe Halle baut er auf, mit langen schmalen Säulen, und stellt auf Regale die Skelette, den Rest des Lebens, und die Retorten, in denen das Leben gemacht wird. Geheimnisvolle Lampen erhellen den Raum, eine Kerzenkrone beleuchtet die eigentümliche Gesellschaft neugieriger Zuschauer, und schlanke Empiremöbel finden ihre Proportion zu der hohen Bühnenarchitektur. Die Gesellschaft bei Spalanzani. Ein leicht bewegtes Bild des Empirelebens. Hochgegürtete Kleider in bunten Mustern, bänderreicher Kopfschmuck, schmale bunte Fracks, helle anliegende Beinkleider, tanzleichte Schuhe, ein Schlürfen und Rascheln der Schritte, ein geheimnisvolles Bewegen der Köpfe und Arme um die Puppe Olympia, die, in einem grünen Kleid mit rechtwinklig ausgestreckten Armen, steifem Kopf, leicht vorgelegtem Fuß, die Männer zu berücken hat.

Die Reise geht nach Venedig zu Giuliotta. Die Leppigkeit eines venezianischen Palastes umfängt uns. Etwas von der Fadesse der berühmten Barcarole streicht durch die Luft. Mondschein, Fackeln, Festmahl und Liebe. In einem dunklen Gebüsch vorn findet sich das Paar. In einer hohen gotischen Halle sitzen die Gäste. Eine elegante Brücke führt über den Canal in die

Stadt, in die Welt. Die Brücke interessiert besonders. Sie wird noch einzeln skizziert mit ihren Arkaden, Wölbungen, die wie die dunklen Augen einer Schlange aus der Nacht uns entgegenstarren. Dapertutto tritt ein, das rote Teufelskleid unter dem malerischen braunen Mantel geborgen, den der Degen ein wenig lüftet. Die Tanzgesellschaft gibt ein Maskenfest, wir zeichnen venezianische Carnevalslust. Das ist ein reizendes Blatt mit vier Paaren in schillernd bunten Kostümen. Der ganze Reichtum des südlichen Faschings, Fächer, Gitarren, Federn im Haar, die graziöse Bewegung des gehobenen Rockes, Blumen und Bänder, Krausen um die Ärmel und um die Fußknöchel, und ein Wispern kommandender Lust. Und dann andre Blätter mit der Konversation dieser Gesellschaft, nicht Maske, sondern Gesellschaftskostüm. Die Glocken grüner Röcke, die feierlichen Falten rosaroter Ueberwürfe, der Rhythmus leichter gestreifter Stoffe und die martialische Verbheit kriegerischer Gestalten in weiten Bluderhosen, steifen Capes und bombastischen Hüten.

Und weiter geht die Reise in das Zimmer der Antonia, einen blauen zarten Empire-Raum, an dessen Wänden Gitarren und Violinen im Kranze hängen und Kränze über der Tür und Kränze über dem Bild der Muttersängerin, die sich zu dem wundervollen Terzett mit den lebenden Menschen der Bühne herablassen wird. Geblühte Gauseusen der Empirezeit, ein altes bürgerliches Tafelklavier mit einem grünen Sessel, ein runder behäbiger Ofen mit einer antiken Base, durchsichtige Mullgardinen, hinter denen eine anmutige Parklandschaft erscheint. Und der Doktor Mirakel kommt herein, im großen schwarzen Mantel und klappert mit seinen Medizinflaschen vor dem Rat Crespel, und Hoffmann hat den Deckel des Spinetts aufgeschlagen, auf dem eine antike Landschaft gemalt ist, und es spielt leise zu dem Gesang der Antonia, deren Kleid in leichten schwarzen Ornamenten trauert — — —

Hoffmann, den runden Hut in der Hand, den braunen hochfragigen Rock über der grünen Weste, den grauen Hosen, tritt wieder zu seinen Studenten ein in den Theaterkeller, dessen Wände rings mit Hunderten von Silhouetten geschmückt sind, Erinnerungen an Schauspieler, die oben in dem Theater ihre Triumphe feierten, und man sieht die erleuchteten Logen des Theaters durch eine geöffnete Tür im Hintergrunde.

Vielleicht wird in diesem Theater der ‚Figaro‘ gegeben oder irgendein ‚Figaro‘. Es kommt auf dasselbe heraus. Die Leute entzücken sich an der Szenerie und den Figurinen, die Wasser entworfen hat, aber sie haben keine Vorstellung, daß mit einem

viel größern Entzücken jemand jetzt in seiner Wohnung sitzt und die Blätter selbst betrachtet, auf denen die Hand des Künstlers geruht hat. Diese Blätter in der Hand haben und mit dem Auge streicheln, die wirklichen zarten, zitternden Blätter, die lebten, ehe sie Theater wurden, und leben, nachdem sie Theater gewesen sind! Da ist der schöne Palast der Gräfin mit dem Garten, der sich rings um das Haus zieht, in dem eine weiße Bank steht, auf der sie ihre Arie singt. Ein Balkon springt aus dem Hause hervor, auf dem das Briefduett stattfindet. Da ist das reizende Zimmer, in dem Susanne das Licht der Bühne erblickte, ein ausrangierter Salon des Grafen mit verhängter Krone und vielleicht einigen Fehlern in der Tapissiererei, aber doch mit süßen Mahagonimöbeln und aller Zierlichkeit einer blumigen Epoche. Da ist das Zimmer der Gräfin mit blauen Panneaux, einem blauen Thronstuhl, girlandengeschmückten Bildern, mit rundem bemalten Plafond und dem berühmten Fenster ins Grüne, durch das die liebe Susanne den kleinen Wagen hinunterbefördert. Das gelbe Susannenzimmer, das blaue Gräfinnenzimmer, das rote Gerichtszimmer. Aber diese Blätter meine ich eigentlich weniger. Ich meine die Figurinen, die mit einer außerordentlichen graziösen Kunst auf das Papier geworfen sind, die anmutigsten Skizzen, die ich von Walter kenne, kleine Kunstwerke in Bewegung und Kostümen, wie sie die berühmtesten Kostümkünstler für die Skizzenwerke der alten pariser Oper nicht reizvoller geliefert haben. Ein wenig anders freilich sieht es aus, als wir es gewohnt sind. Susannes Kleid ist zu Hause ein wenig bäurisch. Große, rote Blumen auf dunkelblauem Stoff, eine rot-blau gestreifte Taille mit Spitzenärmeln, ein Häubchen mit blauem Band, ein Schürzchen mit zwei Taschen von einer Größe, die sie gewiß für die Wirtschaft und die Liebe braucht. Aber zierlich ist sie, wenn sie mit Figaro zur Hochzeit geht. Sehr feine Strümpfe hat sich Figaro angezogen, blau gestreift, von blauen Bändern gehalten. Ueber seinem grauen Anzug liegt ein heller Mantel. Sie aber ist in gelb und hat einen reich gefalteten Uebertwurf in grünen Blümchen. Nett sitzt ihr der Schleier auf dem schwarzen Haar, und ein Kranz spricht ihre Unmut aus. Bartolo kommt mit grauem Zylinder, in grauem Rock, eben ein Mann, der grau wurde. Marcellina, ich weiß es, ist koketter, sie hat sich ein starkes blau-rot gestreiftes Kleid angetan und einen mächtigen Kapott-hut aufgesetzt und tändelt mit ihrem Stöckchen. Ein andermal hat sie das geblünte Gelbe aus dem Schrank genommen und sich damit gut getan. Daß sie das nicht lassen kann! Die Toilette der Gräfin ist bald eine zarte weiße, bald ein mattes Blau. Die vornehme Dame darf sich nach ihren Zimmern kleiden, oder die

Zimmer nach sich. Diese blaue Gräfin ist ein wunderhübsches Kostümbrett. Ihr Haar ist eine kleine Architektur, die ein Rosenkranz vergeblich zusammenzuhalten sucht. Die Federn wippen, der leichte Ueberrwurf flattert, in der Linken hält sie das Vincenez, in der Rechten den Fächer. Des Grafen Toilette ist auch keineswegs beschränkt. Da hat er den großen grünen Jagdrock, die Hexpeitsche in der Hand, den gewaltigen Sonnenhut, dann wieder die feinen gestreiften Seidenkleider für das Fest und das rote Kostüm für die Gerichtsszene. Für militärische Zwecke zieht er sich den rot gesäumten Rock an, das Ordensband quer herüber, den Degen an der Seite, den Stod in der Hand. Ah, Cherubin! Er hat sich das Haar wie ein Mädchen gekämmt und blickt mit einer süßen Träumerei in die Welt. Ein Spitzenjabot über der Weste erhöht den mädchenhaften Eindruck. Uberschlant sitzt der gestreifte Rock mit den großen Knöpfen an seinem jugendlichen Körper. Aber erst, wenn er für die Verkleidungsszene des Abends ein wirkliches Weiberröckchen anprobiert! Ueber den schmalen geschlossenen Boindchen ein blauer Musselinrock mit Volants unten und an den Armen, und eine Haube mit weit flatternden gelben Bändern. Lieber Wasser, schenken Sie mir das Blatt, ich habe auch so schön über Sie geschrieben und mir solche Mühe gegeben. Es war gar nicht so leicht. Es wäre nicht gegangen, wäre ich nicht so verliebt gewesen. Jetzt kann ich ja sagen. Am verliebtesten in diesen Mädchenpaganen. Sie haben mich gerührt, haben alle Konvention überwunden. Den Basilio habe ich schon lange in einer Reproduktion hängen, der reproduzierte Musiker. Er trägt nicht mehr den langen schwarzen Rock und die übergroßen weißen Handschuhe, sondern er ist ein Musiker von Stand und Ehren. Hat den Hut vornehm unter dem Arm, gelbe, kurze Hosen und einen gestreiften rötlichen Rock, wie es einem Bürgerlichen ziemt. Das Bärchen hat sich nicht halten können, natürlich vor solchem Bagen, sie ist zu einer kleinen Kofetten geworden. Ueber ihrem violetten Kleid sitzt ein neckischer Hut, so groß und so schief, daß sie ihn gewiß verlieren würde, wenn ihr Mozart mehr zu singen gegeben hätte. Ihr Vater ist ein freundlicher Herr, der Gärtner, wie alle im Zeittkostüm, immer kurze Hosen, immer langer Rock, er trägt die Topfpflanze in der Hand. Das kann er sich offenbar nicht abgewöhnen. Zierliche Jägerburschen, hellgeblühte Brautjungfern, rotröckige Bäuerinnen, Gäste in allen matten, grünen, roten, gelben Farben, die das Rokoko liebt, und Tänzerinnen in fliegenden Arabesten, die mutwillig über ihre Kleider gestreut sind, umschwärmen uns als das niedere Ensemble. Mit einer Leichtigkeit, die nur ein vollendetes Stilgefühl gibt, hat Wasser die Figurinen aus der Grazienoper aller

Grazien auf die Blätter geworfen. Keine Kostüme, sondern bewegte Menschen, die die Mozartische Musik in eine bunte Ornamentik übersetzen wollen. Musik und Rhythmus in Linie und Farbe, ein Wohlgefallen dem Auge, ein Schmeicheln dem Kultur-sinn, ein Entzücken allen Freunden der Susanne. . . .

Ein paar Abzüge aus der umfangreichen Einleitung zu einem Werk, das bei Bruno Cassirer in Berlin erscheint und den Titel trägt: „Das Theater. Bühnenbilder und Kostüme von Karl Walser“. Der Band, in dem Walsers Erfindungen wie eine Sammlung kostbarer Originale zusammengeheftet sind (und von dem hier noch ausführlicher gesprochen werden wird) gibt einen Eindruck von folgenden Bühnenarbeiten Walsers: Hoffmanns Erzählungen, Figaros Hochzeit, Bohème, Carmen, Romeo und Julia, Caesar und Cleopatra, Don Pasquale.

Biberfelds neues Haus / von Robert Breuer

Die Aufgabe war deutlich, aber nicht leicht. Es sollte ein Bummeltheater zustande kommen, ein Paradies der Rebeleute vom Smoking bis zur Portokasse, ein Korso der Eleganten von der Dame bis zur Asphaltblume. Es sollte ein Gefäß geschliffen werden für Pleureusen, Eingläser, Akrobatenarme, Tanzwaden, bengalische Romantik und leicht verfettete Erotik. Kein Bordell, kein Tanzpalais. (Der Boden ist fiskalisch und liegt im Schatten der kaiserlichsten aller Christenkirchen.) Eher etwas für die Familie. Aber beileibe keine Spießerei. Sozusagen ein Muschelragout aus tugendhaftem Ehebruch und pouffierender Moralität, aus provinzieller Geilheit und metropoler Entspannung. Halb Peitsche, halb Schlafrunk; laut und doch leise, bunt und doch dämmerig, zugleich pervers für die Harmlosen und harmlos für die Perverben. Die Aufgabe war nicht leicht und dies umso weniger, als ein Eisenschuppen, kaum besser als ein Stall, zu solcher Vielfältigkeit umgebaut werden sollte. Die eine der Ausstellungshallen am Zoo, schrecklich hoch und gräßlich lang, war erlesen worden, künftighin L. G. B. zu heißen. Arthur Biberfeld wurde bestellt, die Metamorphose zu vollziehen. Er tat es mit Geschick und Laune.

Zunächst besiegte er die Abmessungen. Was wir jetzt zu sehen bekommen, ist ein gefälliger, fast intimer Raum. Obgleich er vierzig Meter in der Tiefe und dreißig in der Breite zählt. Aber er hat Fasson. „Form“ wäre vielleicht zuviel gesagt. Er hat Fasson, wie ein guter Grad oder ein passabler Hut. Er sitzt sozusagen, dieser Zu-

schauerraum. Wir spüren ihn als eine sympathische An-
 schmiegung. Wir können uns in ihm bewegen, ohne anzustoßen
 oder verloren zu gehen. Er faßt sechzehnhundert Menschen. Da-
 von sind die meisten im Parkett untergebracht; der Rest verblieb
 dem einen Rang. Diese gefällig schwingende, dabei behäbig aus-
 ladende Etage gibt dem Raum den Maßstab, auch den Charakter.
 Die gewölbte, leicht abwärts drückende Decke verdeutlicht beides:
 Bändigug, Abdämpfung, Neutralisierung, Verhäuslichung. Ge-
 nau den gleichen Absichten dient die (aus der Not der Situation
 eine Tugend machende) starke Betonung und Logenausbauung
 des Proszeniums; es wird dieses in den Zuschauerraum hinein-
 gezogen. Was, als optische Täuschung, dessen Verkleinerung er-
 gibt. Eine Tendenz, die abermals durch das flache Halbrund der
 Bühnenöffnung geklärt wird. Damit wäre die Ueberwindung der
 Hallenöde vollbracht; folgt die Vitalisierung und Parfümierung
 des gefälligen Rahmens. Sie hatte den Variétékoloraturen und
 den spizenumschwärmten Weinen Bescheid zu tun. Das gelang
 ihr. Zumal durch die Farbigkeit, die den Raum grazios füllt und
 heiter macht. Ein Abingeliern aus Lila, Grün und Gelb. Lila
 ist die gewellte Holzverkleidung der Wände, der Traggpfeiler und
 der Balkonbrüstungen; grün und rot durchflirrt sind die Stoff-
 spannungen auf dem Gestühl, grün ist der samtene, pikant ge-
 raffte, mit gelben Schnurquasten betrefte Vorhang; gelb ist die
 Decke, gelb strahlt die marmorne, wüzig inkrustierte Bühnen-
 wand. Dazu tönt Bronze, die einige entscheidende Konstruk-
 tionklinien umkleidet, und Perlmutter, das als ein Funkenspiel
 die Balkonborde säumt und auch sonst hier und da aufklariert.
 Von der Decke hängen dünne, langgezogene Bronzeröhren, mit
 Glühlichtern umsteckt; je links und rechts vor dem Proszenium
 gibt es den einzigen reichen Effekt: Kugeltänzerinnen, von leuch-
 tenden Röhren umviert. Nirgends ist Kunst, nirgends Gips und
 Stuck, aber überall diskreter Komfort. Bürger und Kavaliere
 können sich, gut bedient, in den bequemen Fauteuils rekeln und
 den Rüssen zuhören, die die Massary, frech wie Sekt und gelenkig
 wie ein Wiesel, ihnen herüberschicken wird. Man ist im Variété,
 fühlt sich halb entkleidet und doch als Dandy komplett. Und, wenn
 man die Nerven pflegen will, so wendet man den Blick von den
 grell brennenden Trifots und läßt ihn in die rauchdurchperkte,
 dämmrige Finsternis tauchen, läßt ihn die aufgelöste Unbestimmt-
 heit des Raumes durchdringen, läßt ihn um die Beine der riesigen
 Lichtspinne kreisen, die sich aus den Scheinwerfern nach der Bühne
 tastete. Für all dieses hat Biberfeld gesorgt und hat es den müde
 Genießenden so zugänglich wie möglich gemacht. Dafür sei ihm
 der Dank der Junggesellen und aller andern Verliebten.

Theater Groß Berlins

. . . wofern sie, die Junggesellen und alle andern Verliebten, nach der Eröffnungsvorstellung überhaupt noch in das L. G. B. gehen. Manche Leute nämlich, und vielleicht gerade von jener Sorte, wollen sich in einem Variété mit Rauchfreiheit, Wandelmädchen und Bars amüsieren. Dies dagegen ist das Theater, das Berlin gefehlt hat: das Theater für den Totensonntag. Man verfolgt brehenden . . . brehenden Herzens, wie an unschuldigem Geflügel Vivisektion geübt wird; wie auf den Schlachtfeldern des Balkan bronzierte Choristen den 'Trompeter von Bionville' und andre Schullesebuchgeschichten zu lebenden Bildern entstellen; wie Rußland schon vor Ausbruch des Krieges durch die Entsendung von Tänzerinnen Tod und Verderben gegen unsipeit. Man sieht durch einen Schleier von Tränen den Künstler Ballenberg in der Gesellschaft. Man malt sich erschüttert aus, was Radelburg seiner Köchin austheilen wird, weil sie die Poffe, die er dem weltstädtischen Direktor Rosenfeld versprochen, aus Versehen für das 'Alcazar' der Dresdener Straße gedichtet hat. Oder für das Theater am Rollendorfsplatz. Aber das ist doch wohl eine übertriebene Härte gegen Radelburgs Köchin. Denn 'Rismet' . . . Wer einmal gehört hat, wie Kinder unter zehn Jahren zwischen 'Räuber und Indianer' plötzlich ein Theaterstück improvisieren, der kann sich dann ungefähr eine Vorstellung von 'Rismet' machen, wenn es geistig ziemlich lückenhafte Kinder waren. Herr Charlé wird einwenden, daß es weniger auf eine Nachdenklichkeit als auf eine Augenweide abgesehen sei. Berlin brauche wieder ein Viktoriatheater oder würde es sich mindestens gefallen lassen. Sicher? Wahrscheinlich müßte dazu Herrn Charlé vor allem eins gelingen: *de créer un nouvel poncif*. Die alte blöde Feerie ist abgetan. Für jeden aus dem Volke wie aus dem Volke, das sich von der Münzstraße her im Laufe der Jahre westwärts gejobbert hat und heute über Leben und Tod der berliner Theater entscheidet. Ich fürchte, daß der Tod des Ringeltangels am Rollendorfsplatz unausbleiblich ist; denn schon am zweiten Abend verbot mir nichts als mein Größenwahn, mich für König Ludwig zu halten. Raum hoffnungsvoller gestimmt ist der Besucher des L. G. B. Diese Spottgeburt aus Apollotheater und Moulin rouge — man soll den Namen des Metropolitheaters und des Palais de danse nicht unnützlich aussprechen — beging die

drollige Verwechslung: daß sie populär zu werden glaubte, wenn sie sich selbst die Initialen verlieh, mit denen das neue Berlin die wahre Popularität zu bezeichnen und zu belohnen pflegt. Ach, auch hier wird es bald Heulen und Zähneklappern geben. Diese Aussicht ist der einzige Grund, weshalb man Unternehmungen ernst nimmt, die uns nach ihren künstlerischen Leistungen so wenig angehen wie ein Schiebercafé oder die Friedrichstraße.

Woher kam diese Ungesundheit ins berliner Bühnenwesen? Halm; Lothar; Ritschmet; L. G. B.; die Entstehung des Deutschen Schauspielhauses: Skandale, von denen man früher zehn Jahre leben konnte, spielen sich heut in drei Monaten ab. Ein Arch zieht den zweiten und dritten nach sich; und über jeden wird hinterher Weh und Ach geschrien. Statt daß man sich entschließt, endlich einmal zu fragen, wer schuld ist. Nach meiner Ueberszeugung: die Polizei; und nur die Polizei. Sie hat bei der Bewerbung um eine Konzession die Bedürfnisfrage sowie die dreifache Zuverlässigkeit des Bewerbers zu prüfen. Eins greift ins andre. Wer nämlich moralisch, finanziell und künstlerisch wirklich zuverlässig ist, plant gar kein Theater, das überflüssig wäre. Die Moral nun wird gewöhnlich erst durch die Direktionsführung beschädigt. Die Solvenz gewöhnlich auch. Aber im ärgsten Fall der gesamten deutschen Theatergeschichte, dem Fall des Komödienhauses, lag die Insolvenz schon bei der Gründung so klar zutage, daß die Behörde niemals die Konzession hätte erteilen dürfen. Die Rechte der Behörde gehen bis an die Grenze und über die Grenze hinaus: nach diesem Fall müssen unbedingt ihre Pflichten erweitert werden. Es kann nicht mehr genügen, daß sie feststellt, ob Geld genug vorhanden ist: sie hat künftig auch festzustellen, woher das Geld stammt. Hier hätte sie erfahren, daß es nicht von Geldleuten stammte, die fast immer zu klug sind, um mehr als einen kleinen Teil ihres Vermögens zu riskieren, also fast immer so potent, um in einer Not, die nicht hoffnungslos ist, nachzuschießen. Sie hätte erfahren, daß die ungeheure Summe von dreihundertfünfundvierzigtausend Mark Schauspieler zusammengebracht hatten, die nicht nur durch den Verlust des Geldes schwer getroffen wurden, sondern vor allem durch ihre Beteiligung das Unternehmen von vornherein in Frage stellten. Die beteiligten Schauspieler taugten nichts (weßhalb hätten sie sich sonst zu beteiligen brauchen?); aber obgleich für jeden von ihnen ein fähiger Schauspieler engagiert wurde,

erhielten sie eine ebenso hohe oder gar höhere Gage. Das Theater, das allenfalls dreißig Schauspieler nötig hatte, zählte schließlich einundachtzig. Selbst wenn an keinem Abend ein Platz unverkauft blieb, war der Bankrott unvermeidlich. Und das soll sich die Konzeptionsbehörde nicht haben ausrechnen können? Aber ob sie es nicht gekonnt, oder ob sie es getan und trotzdem die Konzeption erteilt hat: die Fahrlässigkeit ist gleich groß.

Was schützt uns in Zukunft davor? Was muß geschehen, damit die Verhältnisse wieder solid werden, wie sie es vor fünfzehn und noch vor zehn Jahren waren? Die Bestimmung, daß jeder Nachfolger eines verstorbenen Direktors die Mitglieder zu übernehmen habe, mag für diese im Augenblick eine Wohltat sein und ist doch eine Maßregel, als ob man einen Schwindsüchtigen zwischen Fabrikschloten wohnen ließe, aber dafür sorgte, daß ihm die Hände nicht frieren. Das System ist falsch. Was eine Milde scheint, ist in Wahrheit eine Grausamkeit. Jeder Arzt weiß, daß man nicht an Symptomen herumkurirt, wo eine entschlossene Operation geboten ist. Unsere Sozialhygieniker wissen es nicht. Nach der Methode der Polizei wird ein erkranktes Theater mit Gewalt verhindert, gesund zu werden. Ein neuer Direktor, dessen Begabung auf die Tragödie geht, muß sich, wenn er diesen bestimmten Raum haben will und bezahlen kann, mit einer Schar von Operettenjüngern belasten (und umgekehrt), muß also eine Anzahl Menschen bei Kräften halten, ohne daß er für diese Kräfte Verwendung hat. Das ist eine nationalökonomische Widersinnigkeit. Daraus werden sich niemals Zustände entwickeln, die den Arbeitnehmern zugute kommen. Wohl aber werden es diese besser — auch grobpekuniär besser — haben als heute, sobald Herr von Glasenapp oder sein Nachfolger die künstlerische Zuverlässigkeit nicht mehr nur obenhin, sondern in einem strengen Sinne zur Bedingung macht. Es ist ja kein Zufall, daß noch niemals, solange in Berlin Komödie gespielt wird, ein künstlerisches Theater entzweigegangen ist. Wer ums Leben kam, hieß: Bonn, Schmieden, Halm, Lothar. Wer am Leben blieb, hieß: L'Arronge, Brahm, Reinhardt, Barnowsky. Ich glaube, daß in allen Branchen die gute Ware schließlich doch über die schlechte siegt. Ich glaube, daß die reinere Kunst allmählich auch das Geschäft konsolidiert. Und ich glaube, daß das Theater Groß Berlins genesen wird, wenn niemand mehr die Konzeption erhält, der nicht auf seinem Felde echt und wahr ist.

Das Theatergeschäft / von Max Epstein

Deutsche Bühnenvertriebsanstalten

1. Die Vertriebsstelle

In einer Reihe von Artikeln will ich Entstehen und Bestehen derjenigen Verlagsanstalten Deutschlands und Oesterreichs besprechen, welche sich mit dem Bühnenvertrieb befassen. Ich will hierbei die große wirtschaftliche und juristische Streitfrage ganz ausschalten, die sich darauf bezieht, ob die reinen Bühnenvertriebsgeschäfte überhaupt Verlagsgeschäfte sind, und wie sich die Rechtsverhältnisse zwischen Schriftsteller und Bühnenverleger gestalten. Ich habe darüber nicht nur selbst in meinem Buch „Das Theater als Geschäft“ ausführlich berichtet, sondern mein Kollege Wenzel Goldbaum, der Syndikus des Verbands Deutscher Bühnenschriftsteller hat sich eingehend und klar bereits zu der Frage geäußert.

Es kommt mir in diesen Blättern fast ausschließlich auf die wirtschaftliche Seite der Sache an. Ich will die geschäftliche Existenz der Bühnenvertriebsanstalten und ihren Einfluß auf Autoren und auf den Theaterbetrieb beleuchten. Die ungeheure und ungeheuerliche Bedeutung dieser Institute soll gleichsam praktisch gezeigt und ihr Nutzen und Schaden an der Hand von tatsächlichem Material offenbart werden. Es wird sich daraus die überraschende Tatsache ergeben, daß man über die Bedeutung gerade der großen Verlagsanstalten garnicht unterrichtet ist, und daß diese Anstalten entweder viel größer und mächtiger oder viel unbedeutender und einflußloser sind, als selbst Eingeweihte glauben. Die Reihenfolge, in welcher ich die Vertriebsanstalten bespreche, hat nichts mit ihrer Bedeutung zu tun; ich treffe sie wahllos, um keine schematische Einordnung vorzunehmen.

Ich beginne mit der Vertriebsstelle. Es wäre mir eine reine Freude gewesen, über den Aufschwung dieser in jeder Beziehung interessanten und erfolgreichen Gründung zu berichten, aber es hat den Herren vom Dramatikerverbande anders gefallen. Die ganze gesittete Theaterwelt kämpft gegen den Unfug der Kinos an. Ein Theater geht nach dem andern zugrunde. Jeder vernünftige Mensch ist überzeugt, daß die Bewegung nur durch Aufklärung des Publikums und Gleichstellung der Lichtspielunternehmungen mit den andern Theatern durch die Polizei unterdrückt oder aufgehalten werden kann. In diesen Blättern ist erst jüngst von sachverständiger Seite mit Recht darauf hingewiesen worden, daß die Kinos mit Kunst garnichts gemein haben, daß

die angeblich künstlerisch gedachten Stücke kinematographisch gewöhnlich langweilig ausfallen, und daß lediglich Gegenstände belehrender und grob unterhaltender Art für den Lichtspielvortrag angemessen sind. Trotzdem glaubten die Bühnenschriftsteller, sich den Kinos in die Arme werfen zu müssen, und es glaubten nicht etwa ein paar arme Schlucker, die sich nur herausreden wollen, sondern die besten oder doch diejenigen Autoren, die sich über Not und schlechte Lantimen nicht zu beklagen haben. Als der Dramatikerverband mit der Vertriebsstelle den Beschluß faßte, dem Kino Stoffe zu liefern und eine entsprechende Gesellschaft zu gründen, hat er mit das Ärgste getan, was zum Schaden unsrer schwerringenden Theater zu tun möglich war. Dem Bühnenverband der deutschen Schriftsteller muß dies um so mehr verdacht werden, als er nach seinen geschäftlichen Erfolgen sein Vorgehen garnicht rechtfertigen kann.

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller war von Artur Dinter, Max Dreher und Heinrich Lilienfein zu dem ausgesprochenen Zweck gegründet worden, das Vertriebs- und Abrechnungsgeschäft unter die Kontrolle des Verbandes zu bringen. Erst als sich die bedeutendsten Bühnenverlage den vom Verband gestellten Forderungen gegenüber ablehnend verhielten, wurde zur Gründung einer eigenen Vertriebsstelle geschritten. Sie erfolgte am 28. November 1908 mit einem Stammkapital von 20 100 Mark als Gesellschaft mit beschränkter Haftung und bestand aus siebenzehn Gesellschaftern. Die wesentlichste Bestimmung des Statuts ist, daß nur Mitglieder des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller Gesellschafter der Vertriebsstelle werden können. Die ersten Geschäftsführer übertrugen nach kurzem Bestehen der Gesellschaft ihre gesetzlichen Vollmachten Erich Korn, der aber bald sein Amt niederlegte. An seiner Stelle wurde am elften Januar 1910 einstimmig Doktor Artur Dinter gewählt. Dinter, der Naturwissenschaft studiert hat, war drei Jahre lang Vorlesungsassistent für Chemie an der Universität Straßburg, dann Direktor der Botanischen Schulgärten in Straßburg. Darauf wurde er mit der Organisation des Naturwissenschaftlichen Unterrichts an der Deutschen Schule in Konstantinopel betraut. Nach dem Erfolg seiner 'Schmuggler' wurde er Leiter des Elsäßer Theaters in Thann, und danach Regisseur des Stadttheaters in Rostock. Im Jahre 1908 engagierte ihn Raphael Loewenfeld als Regisseur an das Schillertheater Charlottenburg. Dieses Amt gab Dinter auf, als er zusammen mit Max Dreher und Heinrich Lilienfein die Gründung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller übernahm. Durch persönlichen Besuch fast sämtlicher Bühnenautoren im Reiche gelang es ihm, zunächst die

Anzahl der Gesellschafter von 17 auf 95 zu bringen, und das Gesellschaftskapital auf 175 000 Mark zu erhöhen.

Dinter sah bald ein, daß die Konkurrenz mit den übrigen Bühnenverlagen nur durch Schaffung eines Vorschufsfonds aufzunehmen sei. Auf seinen Antrag beschloß daher die Generalversammlung, das zweite Viertel des Stammkapitals zur Schaffung eines Vorschufsfonds einzuziehen. Da die Vertriebsstelle inzwischen das gesamte, in den ersten Jahren verbrauchte Kapital wieder hereingebracht hat, verfügt sie heute über einen Vorschufsfonds von über 80 000 Mark und gewährt Vorschüsse in angemessener Höhe. Diese Vorschüsse werden nur als Darlehn gegeben, das bankmäßig zu verzinsen ist, und für das ein erfolgversprechendes Werk als Sicherheit geboten wird. Im Gegensatz zu andern Bühnenverlagen hält sich die Vertriebsstelle von jedem Spekulationsgeschäft fern. Die Vorschüsse werden gewährt, ohne die Bedingung, einen Teil der Tantiemen gegen ein Pauschal dem Verlag zu überlassen. Die Vertriebsstelle steht in enger Beziehung zu dem Musikverlag Bote & Bock, der die Herstellung des Materials für musikalische Bühnenwerke übernimmt.

Wenn wir uns nun zu dem Zahlenmaterial wenden, so ergibt sich eine Leistung der Vertriebsstelle, die man vom geschäftlichen Standpunkt aus nur als außerordentlich ansprechen kann. In den vier Jahren 1908 bis 1912 sind von dem Verbands zunächst 32, dann 157, dann 1323 und schließlich 1929 Auführungsverträge abgeschlossen worden.

Die Zahl der Autoren, die der Vertriebsstelle ihre Werke übertragen haben, bezifferte sich am ersten Oktober dieses Jahres auf 170, darunter 12 Komponisten.

Am ersten November 1911 waren von 125 Verbandsmitgliedern 49 Autoren der Vertriebsstelle, also nur 39 Prozent. Bis zum ersten Oktober 1912 sind von 152 Verbandsmitgliedern 77 Autoren der Vertriebsstelle geworden; das entspricht einem Satz von 50 Prozent.

Im Laufe des letzten Geschäftsjahres sind, unter andern, Autoren der Vertriebsstelle geworden: Beherlein, Marco Brociner, Rudolf Herzog, Heinrich Lilienfein, Robert Misch, Friedrich Werner van Oestören, Wilhelm Schmidtbonn, Schönherr, Sudermann, Wolzogen.

Nachstehende Tabelle gibt einen Ueberblick über die am Schlusse eines jeden Geschäftsjahres vorhandenen Vertriebswerke und über das jeweilige Zahlenverhältnis der von den Theatern bis zum ersten Oktober 1912 angenommenen Werke zu den nicht angenommenen:

Geschäftsjahr	Vertriebswerke	Angenommene Werke
I	46	23
II	101	56
III	130	61
IV	202	138

Nicht berücksichtigt sind in vorstehender Tabelle insgesamt hundert Werke, die mit bereits abgeschlossenen Theaterverträgen aus andern Verlagen auf die Vertriebsstelle übergingen. Darunter sind sämtliche Werke von Paul Lindau und Adolf Wilbrandt, die ältern Werke von Ludwig Ganghofer und drei Werke von Schönherr.

Die von der Vertriebsstelle bis zum Schluß des vierten Geschäftsjahres erzielten Resultate kommen in der obenstehenden Tabelle nicht klar zum Ausdruck, da ihr Ergebnis durch die Menge toten Ballastes beeinträchtigt wird, der aus der Gründungszeit der Gesellschaft mit herübergenommen werden mußte. Es ist leicht begreiflich, daß die Vertriebsstelle in der ersten Zeit ihres Bestehens fast alle Werke nahm, die ihr angeboten wurden, nicht zu Gunsten des Rufes, den sie sich bei den Theaterdirektoren erst erwerben mußte. Im Anfang aber galt es natürlich, überhaupt erst einmal Werke für den Vertrieb zu gewinnen. Die Vertriebsstelle ist jetzt bestrebt, nur noch solche Werke zu nehmen, für die unter Berücksichtigung nicht nur der Eigenschaften des Werkes, sondern auch der Gesamtverhältnisse an den Theatern begründete Aussicht auf eine Annahme besteht. Dieser Grundsatz mußte nicht nur im Interesse des Ansehens der Vertriebsstelle, sondern auch aus kaufmännischen Gründen durchgeführt werden. Da die Jahresausgaben etwa 33 000 Mark betragen und am Schlusse des vierten Geschäftsjahres insgesamt 320 Werke in Vertrieb genommen waren, so entfallen auf jedes Werk jährlich über 100 Mark Unkosten. Es dürfen also nur solche Werke angenommen werden, die binnen Jahresfrist über 100 Mark Provision, das heißt: über 1000 Mark Lantiemen einzubringen versprechen. Von diesem Grundsatz ist die Vertriebsstelle bisher dann abgewichen, wenn es sich um Werke von hervorragender literarischer Qualität handelte. Leider sind die Theaterverhältnisse heute derart, daß der literarische Wert eines Werkes keineswegs einen Erfolg verbürgt.

In Durchführung dieses Grundsatzes wurden in der Zeit vom ersten Juli 1911 bis ersten Oktober 1912, also in den letzten

fünfzehn Monaten, insgesamt 84 Werke neu erworben; bereits 67 dieser Werke wurden bis zum ersten Oktober 1912 angenommen oder aufgeführt; für weitere 5 Werke kann die Uraufführung als gesichert gelten. Dies Annahmeverhältnis entspricht bereits einem Satz von 86 Prozent.

Während die Bilanz des dritten Geschäftsjahres (vom ersten Juli 1910 bis dreißigsten Juni 1911) mit einem Gewinn von 3797,62 Mark abschloß, ergibt die Bilanz des vierten Geschäftsjahres (1911=1912) einen Gewinn von 21 169,35 Mark. Die Lantiemen-Einnahmen des Geschäftsjahres 1912 betrugen 516 305,69 Mark gegen 246 143,62 Mark des Vorjahres. Die Einnahmen haben sich also binnen Jahresfrist mehr als verdoppelt.

Geschäftsjahr	Lantiemen-Einnahme
1. 1908/09	3034,18
2. 1909/10	28043,64
3. 1910/11	246143,62
4. 1911/12	516415,69
	Mark 793637,13

Wer diese Zahlen mit Aufmerksamkeit liest, und wer meine spätern Besprechungen aller andern Verlagsanstalten verfolgt, der wird erkennen, daß die Vertriebsstelle eine vorzügliche Entwicklung nimmt, und daß sie in wenigen Jahren voraussichtlich an der Spitze der deutschen Vertriebsanstalten marschieren wird.

Kameraden / von Herbert Ihering

Strindbergs 'Kameraden' führen die Erinnerung an französische Thesenstücke herauf. Standpunkte werden verteidigt, aufgegeben und wieder erobert. Ansichten kreuzen sich. Die Sätze streben nach Formulierungen und spitzen sich zu auf Beweis und Gegenbeweis. Die Rede des zweiten haßt sich an einem Wort des ersten fest und unterminiert seine Bedeutung. „Ich glaube nicht, daß Axel so unedel ist, sich zu rächen.“ „Unedel? Edel! Was ist das?“ Diese pariserische und lessingische Art, den Dialog als Kette zu bilden, findet sich auch beim spätern Strindberg. Aber in dieser Uebereinstimmung ist

der Unterschied. Wenn zuletzt Worte aufgegriffen wurden, so galten sie schon als Symbole, als Abbilder und Erkennungszeichen von Seelenwelten, die mit ihrer ganzen Atmosphäre gegeneinandergestellt wurden. Hier sind es noch eindeutige Begriffe, die auf ihre Zweideutigkeit hin untersucht werden. Ja, man kann sagen: wir erleben hier die Umbildung des Wortes von einem logischen zu einem psychologischen Zeichen. Der Begriff wird zum Bild.

„Kameraden“ ist ein Konversationsstück des Geschlechterkampfes. Ein Disput kontra Ipsen. Der Mann trennt sich von seiner Frau. Als Kameraden können sie nicht leben. Er will das Weib, das er lieben kann, ohne es achten zu müssen, nicht die Mitarbeiterin, die von ihm eine Achtung verlangt, die sie nicht verdient. Aber Thema und Behandlung widersprechen sich wechselseitig. Das Geschehen ist zu kleinlich für die geistige Problemstellung, die geistige Problemstellung zu gradlinig für die jäh durchschneidenden psychologischen Kurven, und das Resultat zu eindeutig für das Problem, zu glatt für die Psychologie, zu schwer für die Handlung. Oder ist die Lösung doch nicht so restlos, die Trennung der beiden Menschen doch nicht so endgültig? Im vierten Akt begegnen sich zwei auf der Höhe des Alters, in der Tiefe des Lebens, die vor Jahren auseinandergegangen sind. Die Wunden bluten wieder. Je weiter sie sich trennten, je näher sind sie zu einander gewachsen. Und das Gefühl quillt auf, ob das Alte nicht besser gewesen wäre, „bloß und gerade weil es das Alte war.“ Diese schwere und einsame Szene konnte Strindbergs männlicher Takt in eine Diskussions-Komödie, die nur durch die wachsende Härte ihres Ingrimms eine unterscheidende Energie und Dichtigkeit bekommt, hineinstellen, ohne wehleidig und verschwommen zu werden. Fragen, Antworten sind fortgewischt, und dumpfe und häßliche Schicksale erhalten den Adel eines reinen Schmerzes. Die Frau ist verlogen und betrunken. Aber das Unglück ist wie ein Element, in dem sich das Armseeligste reinigt und löst. Dieser Auftritt mit seinen unentwirrbaren Verkettungen wirft seinen verdämmernden Glanz auf die allzu klaren Entscheidungen der ersten Akte zurück und auf spätere Dramen voraus.

Wenn man weiß, daß der Mann dieser verkommenen Frau, der Doktor Destermarck zu sagen hat: „Was, betrunken? Wie unangenehm das einem ist, wie fürchterlich unangenehm, oh! Pfui, ich glaube, ich fange an zu weinen! — Caroline! Nein, das halte ich nicht aus,“ so fühlt man, daß nur Oscar Sauer ihn spielen kann. Im Deutschen Schauspielhaus geriet er an Herrn Nissen, bei dem er zu einem keuchenden Asthmatiker wurde. Frau

Baletti, die die Frau, eine Rolle für die Grüning, gab, konnte eben-
sowenig ergreifen, weil man bei jedem Satz ihre Mühe merkte, nicht
zu übertreiben, und ihre Absicht, durch gehackte Sprechweise eine
lassende Alkoholikerin zu charakterisieren. So kann man Strind-
berg wahrhaftig nicht spielen. Bei Ranklers Argel begriff ich
nicht, warum er nicht entweder die Frau schon zu Beginn an die
Luft setzte oder für immer bei ihr aushielt. Dieser Chemann hat
eine Entwicklung. Zum mindesten muß seine Einseitigkeit in
den letzten Akten durch kompliziertere Züge aus dem ersten Auf-
zug ergänzt werden. Man muß ihn aus Schläffheit, Kleinheit
und Feigheit zu Energie, Härte und schmerzlichem Erkennen
steigern. Argel pumpt seine Frau an. Rankler hätte das nie ge-
tan. Frau Fehdmer ist in jugendlichen Rollen eine Qual. Sie
ist zu fraulich und zu alt. Sie hat Mütter zu spielen. Dagegen
gab Fräulein Somary wenigstens ein Abbild ihrer Gestalt, der
Abel, eines bei Seite stehenden und hegenden Zwitter, nur ohne
die letzten Schärpen und Konsequenzen.

Ein Skandal aber ist die Regie dieses Theaters. Sie führte
diesmal ein zweiter Dilettant: Herr Doktor Walter Friedemann.
Unter ihm geriet die eine Hälfte des Stückes für den Totensonn-
tag, die andre für das Publikum des 'Gut sitzenden Fracks'. Die
schärfsten und bezeichnendsten Strindberg-Stellen waren ge-
strichen und andre auf ein Niveau heruntergespielt, das sich Fulda
nicht hätte gefallen lassen. Paul Otto mußte einen ihm absolut
fremden Viteraten, einen ziemlich unangenehmen und nicht un-
gefährlichen Patron als ledern Hopfasa-Bonvivant spielen, der,
als es zwischen ihm und der Frau seines Freundes zur giftigen
Abrechnung kommt, mit vorgehaltenem Stuhl vor ihr flüchtet.
Die Regie treibt ihre Unfähigkeit bis zu der Frechheit, aus einer
bitter-sarkastischen Szene, in der die Frau den Mann mit Prügeln
bedroht, den Trubel eines Bossenschmierers zu schlagen. Aber
wen sollte das wundern bei einem Regisseur, der nicht einmal dem
Vorstadt-Witz des 'Gut sitzenden Fracks' gewachsen ist! Der trotz
einigen guten gepumpten Schauspielern eine Vorstellung zu-
sammenstolpert, deren zielloses Durcheinander seinesgleichen sucht.
Wie da Pointen an den Mann gebracht werden, das hatte ich bis-
her nur in Theatern mit Raucherlaubnis, Bier- und Stullen-
konsum erlebt. Herr Albert Paulig kann keinen Satz sprechen
und rennt als Variétésakke, als Glieder und Konsonanten schleu-
dernder dummer August herum. Da das Publikum diesem
Gampelmann, der Ferdinand Bonn zu einem Oscar Sauer adelt,
zujauchzt, muß es vom Wedding oder von der Hasenheide kommen.
Das Deutsche Schauspielhaus mache es also seinen Freunden
leicht und verschwinde in die Gegenden, wo diese Freunde wohnen.

Der Schauspieler Malvio / von Rudolf Kasper

Im dunkelblauen Mittag dehnte sich der weite Park. Schwer lagerten sich die grauen Sommerwolken auf seine Wipfel und ließen Unruhe und Drohen durch sie gleiten wie das Atmen einer fiebernden Brust. Als schwarze, steile Wände standen Baumgruppen umher. Rasenteppiche zu ihren Füßen erschienen als ihre breitgelagerten Schatten. Die schwere Glut des Mittags lastete noch stärker, da ihr Erreger sich hinter einer schweren Wand verbarg. Wie ja auch unsre Krämpfe das am meisten steigert, was wir nicht erkennen. Wie eine schlummernde Tigerin lag der Park an diesem gewitterschwülen Tag.

Als der Schauspieler Malvio ihn durch eine kunstvolle, schmiedeeiserne Tür betrat, mit den tänzelnden Schritten des sich in den Hüften wiegenden Spielerruhms, rissen die Schatten der Bäume und Wolken ihn mit so schnellen und starken Armen in sich hinein, daß er kaum Zeit fand, ein leichtes Lächeln von der Stirne zu streifen. Langsam ging er einen der großen Hauptwege entlang. An dem Marmorbecken unter dem flötenden Steinsfaun wußte er die traurige Freundin. Leise schritt er heran. In ihren feldartigen Händen sah er einen schmalen, saffiangrünen Band. Seinem fragenden Lidaußschlag antwortete ihr umflorter Alt: „Die Gedichte Verlaines, Malvio. Weinende Rhythmen von der Keuschheit meines blonden Bagen und der zwin- genden Lust Deiner Augen.“

Mit der zitternden Freude des Bekennenden und dem verhaltenen Pathos des intellektuellen Spielers entgegnete er: „Verlaine ist der Komödiant der Zerrüttung auf der Bühne der reinen Harmonie. Er leidet am Leben, weil er nicht den Mut des Ueberwinders hat, den Willen zur Reinheit. Er bedichtet seine Fieber, um ihre Ursachen zu überschleiern.“

„Tut er das wirklich?“ lächelte die Freundin.

Unwillkürlich trat Malvio einige Schritte zurück. Aus dem bleichen Kinder Gesicht traten ihm plötzlich die aufgeschreckten Träume heller, lebensgieriger Nächte entgegen. Unbändig stark erklang die eigene heiße Sehnsucht aus dieser weißen Mädchen- gestalt, die von dem Sommerwind leicht gebogen schien. Mit verwirrten Blicken versuchte er, sie zu umspannen.

„Tut er das wirklich?“, fragte sie noch einmal. „Und schrieb doch seine wunderbaren Marienlieder im Gefängnis zu Mons? Glaubst Du nicht . . .“

Doch Malvio hatte schon längst den Sinn seiner Worte verloren. Wie eine dunkelgrüne, schwarzbetupfte Fläche lag der

Park vor ihm, auf der als zarter weißer Hauch die Freundin stand. Langsam ging er mit ihr auf einem gelb bestreuten Pfad einem kleinen Tempel zu. Die Luft wurde noch immer schwerer. Das Zwitschern der Vögel konnte sie kaum durchschneiden. Beide schwiegen. Doch als ein leichter Schaum stand die Absicht, irgend etwas zu gestehen, auf seinen Lippen. —

„Spielst Du heute, Malvio?“ — „Ja, den Oedipus. Ich habe Angst, daß man mich ausspfeifen wird.“ Da lachte sie hell auf: „Aber warum denn?“ — „Ich weiß es nicht. Vielleicht, weil Dein Park heute so dunkel lastet. Oder weil Du so still und schwebend neben mir gehst, Beatrice, während mein Blut so laut an die Ädern schlägt, daß Du es hören mußt. Vielleicht“ — und wild packte seine Stimme das verängstigte Kindergesicht — „weil ich die süße Gefährtin der Kinderjahre begehre, maßlos, heftig, wie einst der arme Goldschmiedesohn ihr reiches Spielzeug begehrte.“

„Malvio!“ Wie die Angst eines gejagten Rehcs zitterte der Name von den Lippen des Mädchens. Doch schon war der Schauspieler bereit, das Letzte zu wagen, um diesen Gewinn zu erringen, der so nahe und atmend vor ihm stand.

„Gaben wir uns nicht einst den Schwur, uns zu allen Zeiten ganz das zu sein, was wir sind? Und als mein Ruhm durch die Länder zog, doch ich ihm stark gebot, vor diesem Schlosse Halt zu machen, denn er sollte sich nicht zwischen uns beide stellen: wußte ich nicht da, daß Du mir gehörst? Und denkst Du noch an Deine Worte hier im Park, daß Du mir alles opfern würdest: Reichtum, Glück, Deine Lust, Deine Träume, Deine Sehnsucht, Deine ganze farbenklingende Welt, wenn es mein Leben gilt? Nun? heute verlange ich in Dir mein ganzes heißes Leben mit allen seinen Leiden und Kämpfen, nein, ich verlange mehr: Deinen und meinen Glauben. Denn es gilt ja mehr als mein Leben. Es gilt meine Kunst.“

Giftige Pfeile spannten sich in seinen Blicken. Zitternd, pendelnd unter dem Anprall zweier von außen und innen sie anfallender Stürme, die Hände in einander krampfend, wie um ihren Willen zu fesseln, stand Beatrice unter den Bäumen des Gartens und der Wildheit des Freundes. Das Gluten seiner Augen verzehrte sie wie eine Feuersbrunst.

„Wie soll ich Menschen auf die Bühne stellen,“ fuhr er fort, „mit Gliedern, Kopf und Rumpf, wenn ich den eigenen Körper nicht mehr fühle, der in seinen Fiebern und Nengsten meinem Sein enteilt? Weißt Du nicht, daß mein Ich in Dir ist, in Deinen Nächten und allen Stunden Deines Tages, in Deinen Händen, Deinem Gang, Deinem Beten, Ruhen und Tätigsein?“

Sein schmaler Leib beugte sich auf die Kniee und schmiegte sich in das weiße Fließen ihres Gewandes. „Kleines, stilles Mädchen, heute soll ich ein großer glanzvoller Fürst mit blinden, ausgestochenen Augen, von einem schwarzen Geschick in die Welt getrieben sein. Blut wird an meinen Händen, Taten und Worten kleben. Den Vater habe ich getötet, die Mutter geheiratet, ein stummes Volk von der Pest verwesen lassen. Woher soll ich die Kraft zu diesem Spiele nehmen, wenn ich nicht wüßte, daß all die Qual nur ein flüchtiges Gewand ist, das ich ein paar Stunden trage und dann abwerfe, um mich in die jubelnde Farbe meiner Jugend, meines Rausches, meiner wilden jungen Seele zu kleiden? Beatrice, ich will den Oedipus heute spielen, wie man ihn noch nie sah und nie wieder sehen wird. Dazu muß meiner das größte Glück, die jubelndste Erfüllung in dieser Nacht warten. Beatrice, bei Dir liegt dieses Glück.“ —

Als Malvio den abendlichen Park verließ, suchte Siegerfreude zwischen seinen Brauen. Vorhänge vor schmale Fenster ziehend, Wagen in die Schuppen stellend, zog die Dämmerung durch die Straßen.

*

Das Theater war trotz dem leuchtenden Sommerabend drückend voll. Die Menge war heller und leichter gekleidet als sonst. Die Gespräche lösten sich in froherer Reihe ab und lasteten nur als leichter Hauch über den Köpfen. Statt schwerer Parfümströmte dunkler Veilchen- und Rosenduft aus den Sitzreihen. Das Licht glomm noch weiß und ungehindert durch die Logentüren und von den hohen Spiegelfenstern des Foyers sah man unter grünen Baumkronen dicht besetzte Bänke. Dicke Kindermädchen und schlafende Arbeiter saßen den ganzen Abend dort. Einige Bierflaschen lagen auf den Beeten. Sonst bot das Theater wie die ganze Stadt den gewohnten Anblick.

Als Malvio in weißem Griechengewand aus den schweren Palastmauern trat und mit weiter Handbewegung über sein stöhnendes Volk fuhr, hefteten sich seine Blicke sogleich an eine der vordersten Logen. Ein unmerkliches Lächeln umzuckte seine Lippen, als er dort als weißen, dunkel umrahmten Schein das Gesicht der Freundin erblickte. Mürrisch und unlustig sprach er die ersten Verse. Mit so schlechter Betonung und wachsender Ausdruckslosigkeit, daß bereits ein leichter Unwille auf die Stirnen etlicher Zuschauer trat. Immer dunkler krampften sich seine Blicke in die kleine Loge des Ersten Rangs. Als der greise Priester mit verschrumpfter Stimme und vertrockneten Armen seinen Klagegesang endete, fuhr indessen neues Leben durch Malvios Körper und mit festen, starken Schritten trat er in den von un-

geheurem Schicksal umstellten Kreis des Thebanerfürsten. Wilder und immer wilder und doch mit der Unsicherheit des Kindes, das noch nicht das Bild seiner kleinen Umwelt aufrecht auf der Neghaut erzeugen kann, beschwor er sein Gestern und Heute, bis sich die schweren Steine des Fatums aus steiler Höhe auf ihn herabsenkten und seinen Glanz in Asche und Granitsplitter begruben.

Als sich der Vorhang langsam senkte und das Bewußtsein des Publikums, aus der Gewalt der Dichtung sich lösend, zu dem Gesehenen zurückkehrte, empfanden alle seine Glieder: diese schauspielerische Leistung überbot sich selbst. Sie war so von dem tiefsten Ich umspannt und mit eigenem Erleben gesättigt, daß der junge Künstler in seiner ganzen Zukunft nie mehr geben könnte, als heute. Endloses Jubeln folgte dem flüchtigen ersten Schweigen. Hell stand das plötzlich erwachte Licht auf Malvios sich immer wieder neigendem Scheitel. Unzählige Rufe und langende Blicke zogen ihn immer wieder vor die leicht zitternde Gardine. Die Sehnsucht eines ganzen Volkes schien gegen ihn anzufutern.

Als schon viele das Haus verlassen hatten, während der größere Teil noch Malvio zujubelte, blieb dieser plötzlich in der Mitte der Rampe stehen, hob langsam die Hände und fuhr wieder mit weiter Gebärde über unzählige Köpfe hin. Gleichzeitig öffneten sich die Lippen zu den hart und laut wiederholten Worten:

„Ihr Kinder, junger Sproß vom alten Stamm
des Admos . . .“

Was sollte das? Ein närrischer Epilog, ein ironisierendes Satyrspiel? Eine Künstlerlaune, wie man sie ähnlich oft im engsten Kreise der Berufsgenossen findet? Das Publikum starrte dumpf und nicht begreifend. Einige lachten.

Ruhig fuhr Malvio fort (doch all seine Glieder zitterten): „Sie haben mich mit Beifall überschüttet. Ich danke Ihnen. Doch ich mag Ihren Beifall nicht. Ich habe ihn nicht verdient. Ich habe ihn nicht verdient. (Wellend wiederholte er den Satz). Was Sie beklatschten, war nicht ein von diesen Händen geformtes Werk. Eine Sehnsucht war es, die auf ein schwankendes Ziel steuerte, eine Urgewalt, die gerade mich peitschen mußte, eine Leidenschaft, die in einem kleinen Schauspieler ihr Gefäß fand. Was wollen Sie von mir? Was werden Sie sich an meinen Krämpfen? Was schlagen Sie sinnlos ihre Handflächen auf einander mit diesem harten, engen Geräusch?alle ich begeisterungstrunken, wenn einer von Ihnen in kranken Fiebern liegt, sich in irgend einer Raserei verzehrt, in Liebestollheit seinen Verstand verliert oder schreiend, wild mit den Armen schlagend, die Augen verdrehend in seinem Bett oder am Straßenrande stirbt?“

Bei diesen Worten hörten die Besucher der ersten Parkettreihe die Stimme des Regisseurs durch den Vorhang zischen: „Sind Sie verrückt geworden! Sofort . . .“

Doch Malbio fuhr fort: „Wer sind Sie? Ein Geschlecht gleichgültiger Menschen, die von den Berrichtungen eines farblosen Berufes ins Theater kommen. Gezücht, Tiere, wilde, rohe Tiere, was wollt ihr von mir? Grabt ihr nach dem Geheimnis meines Spiels? Ich habe ein Mädchen betört, das sich mir diese Nacht hingeben wollte. Darum spielte ich so gut. Aus dem Hunger meiner Triebe, aus Liebesraserei, aus Sehnsucht nach einem süßen Leib. Aus einer wilden, großen Lust, die mich zwang, die Wolkentücher vom Himmel zu reißen und mir zur Nahrung zu ballen. Doch was geht das Euch an? Lust glänzte über meinem Spiel. Die Fittiche meiner Sehnsucht streiften meine Gebärden und Worte. Die Glut meines Atems trieb meine Sätze so wild in den Raum. Lust glänzte nächtlich über meinem Spiel. Doch Ihr bejubeltet einen Komödianten, der den Oedipus mimte. Ihr hobt die Hände zu einer schönen Lüge. Die aber keine Lüge war. Was soll dieser Betrug? Ich will ihn nicht. Er widert mich. Was soll Euer Lob? Ich werfe es Euch vor die Füße. Ich habe es nicht verdient. Lust glänzte nächtlich über meinem Spiel. Stand als leuchtende Fackel in dem Schicksal dieses gleichgültigen, alten Griechen. Doch jetzt ist mir alles klar. Einfach und deutlich wie eine sauber geschriebene Zahlenreihe liegt dieser Abend vor mir. Ich kenne jede Ziffer genau. Ich nehme sie einzeln in die Hand, werfe sie in die Nacht und fange sie wieder auf. Seht Ihr? Glaubt nicht, daß der Schauspieler posiert. Er sieht klar und wirrenbefreit in die Welt und greift nicht mehr wie ein Knabe mit kranken Händen zu kleinen funkelnden Sternen empor. Ich will von Euch, Tieren, kein Geschenk. Hört Ihr? Alle? Auch Du? Auch Du? Auch Du? Ich habe mich selbst betrogen, da ich besser spielte, als ich kann. Und Ihr habt mich betrogen, als Ihr mich bejubeltet. Die Gleichung geht wundervoll auf. Nicht wahr? Darum laßt uns in dieser Stunde Freunde werden. Es war ein Spiel nur. Meine Sehnsucht umtanzte mich zu wild. Lust glänzte nächtlich über meinem Spiel. Das war das Geheimnis dieser so wild atmenden Stunde. Nichts weiter! Verzeiht all die bösen Worte, die ich zu Euch . . . zu Ihnen schickte. Und glauben Sie nur, daß ich viel ehrlicher bin als Sie.“

Bei diesen Worten löste er so schnell, daß keiner die Bewegung verfolgen konnte, aus dem weißwallenden Gewand des Thebanerkönigs einen kleinen schwarzen Revolver. Hart stieß das scharfe Geräusch eines Schusses an das Gewölbe. Ein schwacher

Rauch zitterte empor. Mit wildem Schrei, die Köpfe weit den Körpern voranstellend, floh das Publikum als eine schwarze Welle in die Welt hinaus.

In toter Einsamkeit verlor sich plötzlich der weite Theater-raum. Programme, Lächer, Operngläser lagen fremd und einsam umher. Lächerlich sinnlos erschienen diese Ueberbleibsel der geflohenen Menge.

Auf der Bühne senkte sich über den schmalen Jünglingskörper ein weißes Kindergesicht. Fragend und tränenlos starrte es diesem Tode entgegen. In weiter Ferne sah es über bunten Gemäthern verwunderte Blicke auftauchen. Doch was wußten diese von dem Verluste des Mädchens? Nur daß von draußen das Lärmen der Straßen klang und die Bewegung von Menschen, daß Lichter brannten und eine Hand über ihre Haare strich, wollte Beatrice nicht in den Sinn.

Das Weib und der Spiegel / von Emanuel von Bodman

Ich bin aufgewacht, die goldnen Sterne
Zieh'n da oben ihre weite Bahn.
Jede Nähe weicht zurück, die Ferne
Blickt mich mit vertrauten Augen an.
Erste warme Frühlingswinde wehen,
Aus den Gärten sickert Beilchenduft.
Dort — ich hab das hohe Weib gesehen:
Ja, sie ist's, im Silberkleid. Sie ruft.

Ueber Stufen lasse ich mich führen,
Alle meine Sinne werden wach,
Und wir schreiten durch weitoffne Türen
In ein stummes blauendes Gemach.
Schweigsam gehn wir, so daß von den Fliesen
Unser Tritt geheimnißvoll erschallt.
Unter Ranken, wo Kamelien sprießen,
Machen wir vor einem Spiegel Halt.

Noch ist er verhängt. Sie zieht: die Qualen
Fallen von der Seele wie vom Baum
Das verwelkte Laub. In diesen Strahlen
Schweb ich frei. Ich küsse tief den Saum

Ihres weißen Kleids, denn dieser Spiegel
Ist der schimmerndste Kristall der Welt.
In dir springen alle starren Riegel,
Wenn dein Blick in dieses Wasser fällt.

Mit den klarsten Augen darfst du schauen,
Wie und wo du je gegangen bist,
Siehst den weiten Himmel darin blauen,
Siehst die Nacht, wo du die Welt vergißt.
Siehst, wie Paare sich zusammenschmiegen.
Siehst die Straße, die du täglich gehst,
Siehst die Toten in der Halle liegen,
Siehst den Strom, vor dem du ahnend stehst.

Soll ich jauchzen oder soll ich weinen
In dies bodenlose Spiegellicht?
Und nun schaure ich: dort in dem reinen
Glase schwimmt mein eignes Menschgesicht.
Marmornacht bin ich in mich versunken,
Und ein ewiger Mund wird in mir laut.
Großgeäugte Worte treten trunken
Aus der Seele, die entfesselt schaut.

Immer tiefer schaure ich und stehe
Vor dem Spiegel hier, bis ich darin
Hinten, fern die große Sonne sehe,
In der ich ein kleines Feuer bin.
Auf die Kniee muß ich niederfallen,
Meine bangen Lippen werden stumm.
Stumm erschloß die Welt mir ihre Hallen,
Und ich rühre an ihr Heiligtum.

Und es weicht zurück. Die graue Nähe
Schiebt sich wieder vor wie eine Wand.
Und obschon ich angespannter spähe,
Legt die hohe Frau die strenge Hand
An den Vorhang, und noch tief im Schauen
Fleh ich: Hohe, warum eilest du?
Doch sie schweigt und hebt die Augenbrauen,
Und der Vorhang schließt sich wieder zu.

Rundschau

Venetianische Nacht

Der Irrtum des jungen Fremden, dessen erotisches Selbstbewußtsein die Blicke einer Braut für sich in Anspruch nimmt, während sie einem jungen Offizier gelten, hat in einem Traumgewirre lustige, pathetische und tragische Folgen. Am Morgen nach einer heißen Hochzeitsnacht, die ganz wer andrer gefeiert hat, als die, die sie hätten feiern wollen, oder sollen, findet der blonde Fremdling auf seinem Bette den Bräutigam liegen, der sich aus Irrtum hier seinen Rausch ausschläßt. Den ausgestreckten Arm hält er auf der Brust des Träumenden: also ein Abdrücken.

Das ist sehr geschickt und hübsch gemacht; ohne jede Uebertreibung, vornehm und gedämpft in allen Linien und von Girlanden durchzogen, so reizvoll wie sie eben die Periode von 1860 winden kann. Die ganze Sache — szenisch, malerisch und mimisch eine stille Freude — hat nur einen Fehler: sie paßt nicht in ein londoner Variété. In London kann man sich bekanntlich an eine Straßenecke stellen und gegen Gott und Teufel, gegen König und Parlament, ja selbst gegen den Polizeipräsidenten wettern und polemisieren, bis man heiser ist. Kein Mensch wird einen darin stören. In London kann man alles tun, nur eines nicht: gegen die landläufige Moral verstoßen. Das weiß hier jedes Kind. Und gerade dieses eine bedeutet der Ton der 'Venetianischen Nacht'. Warum Vollmoeller aus allen Ideen, aus allen Motiven, die die Weltliteratur von Jahrtausenden ihm zur Verfügung gestellt hätte, gerade dieses einzige Rührmichnichten nach London brachte, weiß ich nicht.

Aber der zensurierende Lord hatte eigentlich ganz recht, als er das

Angebot jeder Änderung abwies. Wenn man ihm schon kein künstlerisches Gewissen zusprechen mag: seine eigene latente Gefestigkeit, sein instinktives Kulturempfinden sagte ihm, daß eine Änderung einer vollkommenen Zerreißung gleichkomme. Aber nach mancherlei Drängen von der Seite und von unten ordnete er, widerwillig, seine Bedenken den wirtschaftlichen Interessen der Beteiligten unter. Was also jetzt auf der Szene steht, ist folgendes: Eine Braut frißt mit ihren Blicken einen jungen Offizier; sowie er jedoch zur Nacht in ihrem Zimmer steht, besinnt sie sich auf ihren Ehering; entrüstet weist sie den Eindringling ab, und der Enttäuschte ersticht sich selber aus Liebesgram.

Ihr Dramatiker, Pantomimenspieler, Regisseure, Diseusen, Sänger, Maler und Sonstige: wenn ihr mit eurer Kunst nach England gehen wollt (das eine geschickte Französin L'ile Inconnue genannt hat, und das in gewissem Sinne das europäische China ist), und ihr wollt schon nicht bei einem anfragen, der hier lebt und den ganzen Komplex ein bißchen besser übersehen kann, so fragt den ersten besten Kellner im guten Hotel eurer Stadt. Dieser Kellner hat ohne Zweifel ein Jahr in London gebient; er wird euch über das A B C dieser Stadt Auskunft geben. Hört ihm zu; ihr werdet euch dadurch viel Ärger, Mühe, Zeit und Geld, Zensurverbote, Verstümmelungen, Konventionalstrafen, Entschädigungsklagen, peinliche Kritik und wahrscheinlich Schädigung eurer Reputation ersparen. Sil Vara

Zürich

Im Pfauentheater erlebten zwei Einakter der Zürcherin L. Langnese-Sug ihre Uraufführung:

„Das Fest“ und „Herbsttag“. Ehekonflikte. Jedesmal ist es das Weib, das dem Manne untreu wird. Und jedesmal verläßt der Geliebte nach zwei Jahren des Glücks die heimliche Gefährtin. Die Leidenschaft ist ausgeraucht, das Erlebnis liegt hinter ihm. Das intensiver empfindende Weib aber vergißt nicht und leidet . . .

Von einem sogenannten dramatischen Nerv ist dort wie hier wenig zu spüren. Dafür regnet es von literarischen Zitaten und Reminiscenzen. Was die Dichterin mit ernsthafter Gewichtigkeit an Alltäglichkeiten vorbringt, die mit der Handlung nicht das Geringste zu schaffen haben, das grenzt geradezu ans Romische. Daran grenzt auch der hartnäckige, dem Gatten ausgesprochene Wunsch Esthers im zweiten Einakter, einmal im Jahre wenigstens mit dem Geliebten in der goldenen Herbstsonne wandeln zu dürfen! Der arme Mann, an den dieses sonderbare Ansinnen gestellt wird, sagt nicht Nein. Doch meint er, daß Esther in jedem Falle weiteres Leid nicht erspart bleiben würde. . . . Weniger lyrisch klingt „Das Fest“ aus. Die Heldin hat ihr Liebesleben mit dem Maler Bruck literarisch ausgebeutet, vor aller Welt bloßgestellt, und darüber sitzt der Erbohte nun zu Gericht. Ganz ähnlich wie in Schnitzlers „Literatur“. Eine leider verpuffende Pointe in der Manier Shaw's, dessen Vorbild der Dichterin im Dialog vor allem vorgeschnitten haben mag, beendet das Stück, das — trotz der vortrefflichen Wiedergabe der Hauptrollen durch Helene Senken und Paul Marx — ohne jeden Beifall vorüberging, während der dramatisch schwächere und weniger originelle „Herbsttag“ freundlich aufgenommen wurde. S. Markus

Die Frau des Kommandeurs
Das stuttgarter Hoftheater, das am Tag Gerhart Hauptmanns stumm blieb, ehrte Max Dreher umso herzlicher. Sie heißt übrigens

Luiſe und iſt eine geborene von Ellernbrook. Ihr Mann aber heißt Gildemeiſter; mit Vornamen Lorenz. Wenn er keinen ſo hervorragend charaktervollen Namen hätte, wüßten wir gleich, daß ſie ihn betrügt, und zwar kommt dafür natürlich nur der Leutnant Peter Thormann in Betracht. Aber, wie geſagt, auf einen Lorenz Gildemeiſter können wir uns verlaſſen, und darum ſpielen die beiden tatſächlich auch nur Bach und Mozart mit einander vierhändig, ganz wie Kinder. Und trotz dem Stabsarzt, der uns doch ein Duell verſpricht. Aber das iſt nun ſo ein feiner Wiß von Max Dreher, daß dieſer Stabsarzt nicht eines Duells wegen da iſt, und daß trotzdem ein Duell ſtattfindet, weiterhin aber auch ein Rennreiter — und zwar derſelbige Leutnant Thormann, der ebenſo ſchön vierhändig ſpielt — über einen Graben ſtürzt. Ja, dieſer Graben! Ich zittere jezt noch, wenn ich dran denke. Einfach unfair: die Pferde ſehen ihn nicht, und wenn vollends der Boden ſo aufgeweicht iſt. . . Da brachten ſie denn auch ſchon unſern herrlichen Leutnant herein, bleich, mit einbandagiertem Kopf, daß einem vor Karbolgeruch das Herz zu pochen begann. Die Damen im Parketterbleichten: aber ihr Dichter verließ ſie nicht. Verſcheuchte vielmehr die naſtenden Ohnmächte durch einen herzhaften Knall, der vor dem Hauſe fiel. Da traten allen, und mir auch, die Tränen in die Augen; und ich ſchäme mich ihrer nicht: Kolkrabe war erſchoſſen worden, Peter Thormann's braver, armer Schimmelhengſt Kolkrabe. . . Dann kam gleich die dumme Geſchichte, daß der Kommandeur ſich um eine Minute verſpätete und der eſſige Major von Schleif alſo die edle Frau Luiſe allein am Bett des nunmehr ohnmächtigen Peter fand, weshalb in der nächſten Pauſe ein Duell ausgefochten wird. Wenn man ſich wieder geſetzt hat, kon-

statieren die Kommandeurese-
gatten dann, daß ein Vorhang
zwischen ihnen gefallen ist. Da
das mit dem Sturz des Leutnants
auch noch irgendwie zusammen-
hängt, verlassen wir das Theater
mit jener innern Erhebung, wie
sie das Erleben echter Kunstwerke
uns bringen soll. Die Frage, ob
Dreher nicht doch besser einen
Roman in Fortsetzungen aus dem
Stoff gemacht hätte, ist zu ver-
neinen, wenn dieser rührende Fall
so deutlich gespielt wird wie am
stuttgarter Hoftheater unter Ste-
phanus handfester, gespannter Regie
und wenn ein so sattelfester und
rascher Künstler wie unser Kurt
Junfer aus diesen Leutnants-
sentimentalitäten sich einen hü-
bschen Nimbus drehen kann.

Hermann Missenharter

Die Kinderstube

Robert Misch, dessen 'Brinzchen'
Reinem feinern Geschmack noch
in wenig angenehmer Erinnerung
steht, hat den Königsbergern zu
einer Ueberraschung verholten. Bei
der Uraufführung seiner Burleske
'Die Kinderstube' im Neuen Schau-
spielhause wurde von einem Teil
des Publikums mit Energie ge-
zischt. Die lammergehen und
vergnügungsbereiten Theaterbe-
sucher, die sich im gleichen Hause
nur zu gern an all den bequemen
Schwänken ergöhten, mit denen
die Direktion nun einmal die Mittel
zur Bestreitung ihrer ernststen lite-
rarischen Ambitionen aufzubringen
hat, wurden ungemütlich. Staub-
saugemaschinen, Eisenbahnwagen,
Betten und Automobile haben sie
sich lachend und wiehernd als
Handlungsträger moderner Poesie
gefallen lassen. Daß aber in diesem
neuen Mischwerk von Variété- und
Theater-Abgeschmacktheit gar ein
Alte auf die Bühne zu hüpfen und
eine längere Soloszene zu mimen
hat, schien ihnen mit Recht der
Gipfel mißverlassener Plumpheit.
Sie fühlten wohl zugleich ganz
richtig, daß diese Affentheaterrein-
lage nur das Hauptglied einer

Kette von Geschmacklosigkeiten war,
die der Autor schon vorher über
die Szene gezerrt hatte. Misch
benutzt nämlich die mit einem
Affen-Paar und -Babie gefüllte
Kinderstube seiner Burleske, um
eine Reihe ziemlich widerwärtiger
Einfälle an das Publikum zu
bringen. Mit wenig Wiß und
breitem Behagen blinzeln seine
Späße auf die Liebespiele des
Affenpaares hinüber. Verläßt er
das Gebiet niedriger Erotik, so
verläßt ihn zugleich jeglicher Hu-
mor. Umkreist er es, so wird er
gründlich ordinär. Wer sich so
gewöhnlich benimmt, verdient
überall Zuschauer, die sich an einem
Schwankabend so ungewöhnlich be-
nehmen.

Franz Deibel

Graf Pepi

Draußen schlagen die Völker auf
einander. Man ist in Böh-
men, anno Sechshundsechzig, in der
Sphäre eines idyllischen Guts-
hauses, wo immerhin ein oester-
reichischer Dragonerleutnant und
Graf (Pepi heißt der süße Junge
und will sich den Maria-Theresia-
Orden verdienen) von seinem Busen-
freund und ehemaligen Waffen-
bruder, einem borussischen Leutnant
der Ulanen, eingefangen werden
soll. Ein Tausendsassa von einem
böhmischen Juden und ein Benedig-
Komteßchen kämpfen — er aggressiv-
ver, sie durch passive Resistenz —
wider preußische Korrektheit und
Gradlinigkeit. Die typische Nichte
eines getauften berliner Hof-
bankiers wird in die Irrungen
und Wirrungen hineingezogen, auf
daß es zum Schluß zwei Paare
gebe. David Diamant, der Philo-
soph des Stücks, ist resigniert und
doch von optimistischer Gemütsbe-
schaffenheit, und lächelt ob der
rotschwelenden Gänkel zwischen
Preußen und Oesterreichern. Den
Rest machen unverfälschte Theater-
puppen aus. 'Graf Pepi' ist eine
im hamburger Thalia-Theater auf-
geführte Lappalie von Robert
Saudel und Alfred Palm.

Arthur Sakheim

Aus der Praxis

Regiepläne

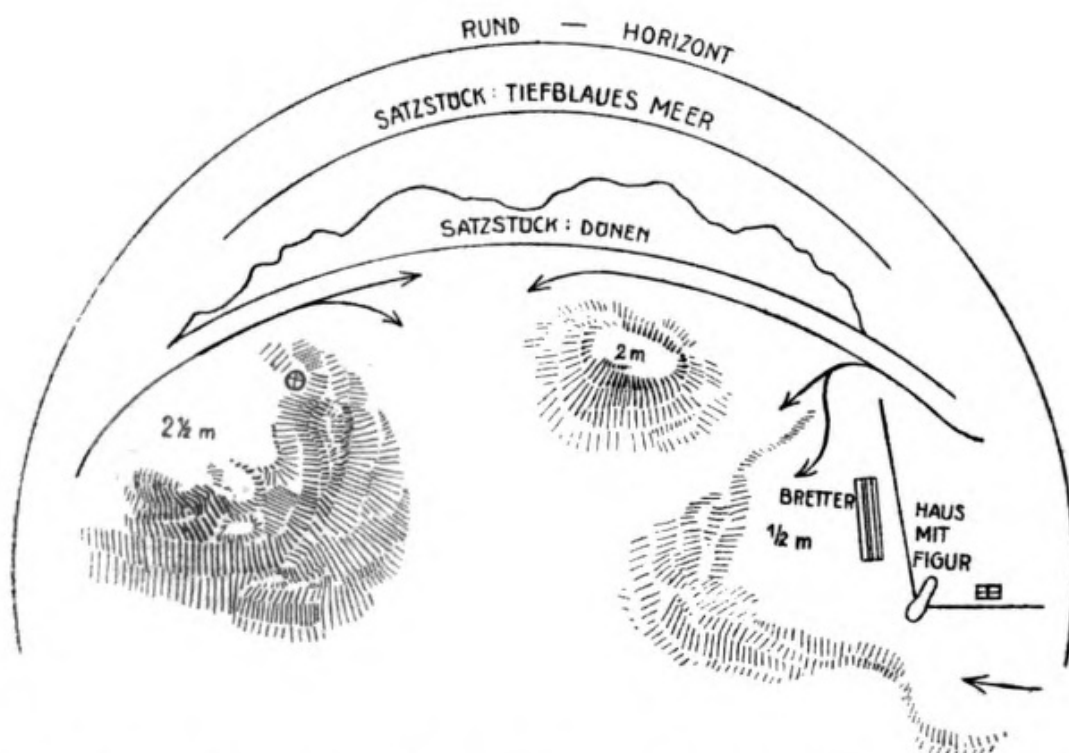
Gabriel Schillings Flucht

Drama in fünf Aufzügen von Gerhart Hauptmann
 Verlag und Bühnenvertrieb: Felig Bloch Erben, Berlin
 Regieplan nach der Aufführung des Königlichen Schauspielhauses zu
 Dresden. Regie: Arthur Holz

Personen: Gabriel Schilling, Maler; Ebeline, seine Frau; Professor Mäurer, Bildhauer und Radierer; Lucie Heil, Violinistin; Hanna Elias; Fräulein Majatin; Doktor Rasmussen; Alas Olfers, Wirt im Krug auf Fischmeisters Ohe; Kühn, Tischlermeister; Lehrlinge; Schudert; Matthias; Magd bei Olfers; Fischer.

Das Drama spielt auf Fischmeisters Ohe, einer Insel in der Ostsee.
 Zeit um 1900. Spielzeit: 2 Stunden 50 Minuten.

Erster Akt



Decorations: Strand mit Dünen. Die ganze Decoration ist hügelig und auf einen Wagen gebaut und wird im dritten Akt wieder verwendet. Höhe praktikable Dünen, links $2\frac{1}{2}$ Meter, Mitte 2 Meter, rechts $\frac{1}{2}$ Meter hoch. Auf der linken o der Signalmast mit Strick-

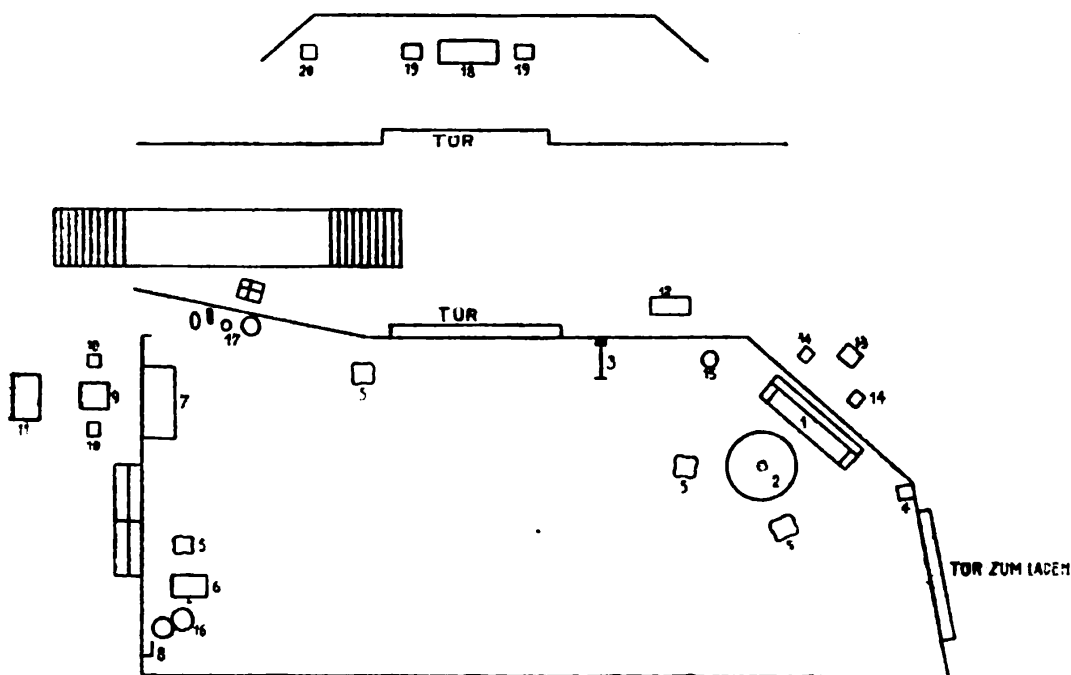
leitern. Auf der rechten das in einförmigen roten Ziegeln gehaltene Bootshaus ohne Tür, an der vorderen Ecke in $1\frac{1}{2}$ Meter Höhe eine Gallionsfigur (siehe Buch). Die Pfeile in der Skizze deuten die einzelnen Auftritte an. Im Hintergrund zwei Sahstüde — Dünen und Meer; von diesem ist sehr wenig zu sehen. Rundhorizont, Sandteppich.

Requisiten. Zwei Grammophone mit Platten: Vogelgezwitscher auf der Hinterbühne. Ein Stapel Sargbretter vor dem Bootshaus.

Lucie: Ein Buch. Maurer: Skizzenbuch, Bleistift, Brief, Zigarrentasche mit Inhalt, kurze Pfeife, Tabakdose, Streichhölzer. Fischer: Einige Ruder, hohe Stiefel, Reke. Schilling: Stod, Rucksack, Pastellkasten.

Beleuchtung: Nachmittags. Acht Bogenlampen, Rampe und alle Soffitten geben Licht. Reflektor mit gelber Scheibe von links oben.

Zweiter Akt



Decoration: Zimmer mit hellen gestreiften blumigen Tapeten, etwas angeschmußt; Mitte und rechts vorn Türen, links vorn Fenster. Hinter der linken Mittelwand eine Treppe nach oben; durch ein Fenster in der Wand, der Treppe entsprechend schräg angebracht, sieht man die einzelnen Personen. Unter der Treppe im Zimmer die Treppennische. Hinter der Mitteltür graue Wand mit Tür und Rucksack: Das Gastzimmer. Plafond. Dielenteppich.

Möbel: 1. Ledersofa. 2. Tisch, weiß gedeckt. 3. Kleiderständer. 4. Gangbare Wanduhr. 5. Vier Polsterstühle. 6. Nähstisch. 7. Kommode. 18. Holztisch. 19. 20. Drei Holzstühle.

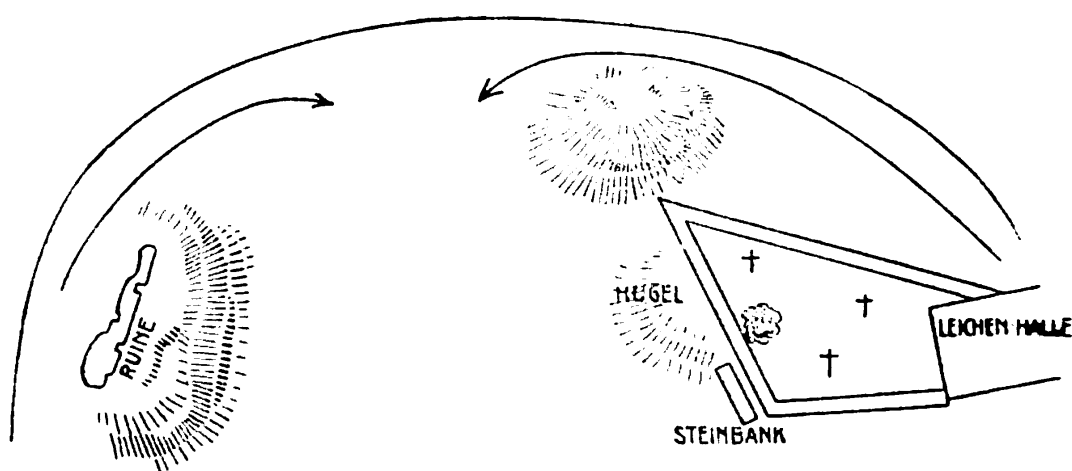
Requisiten: Auf Sofa eine spielbare Gitarre; Tisch 2 für drei Personen zum Kaffee gedeckt; Eier, Milch, Kaffee wird erst gebracht. Nähstisch 6 mit Nähkörbchen. In der Kommode 7 ein Geigenkasten, obenauf zwei Photographien, Tablett mit zwei Flaschen Selters und Glas. 8. Wandhaken mit Reke. 4. Eine gangbare Wanduhr. Daneben und darunter drei neue Holzschaukeln, Reke und Taurolle. 9. Einfacher Wandspiegel. 10. Zwei Photographien. 11. Landschaft in schmutzigem

Golbrahmen. 12. Gruppenbild. 13. Oelbdruck: Kaiser Wilhelm der Erste und Kronprinz Friedrich. 14. Zwei Photographien in Kerschnittrahmen. 15. Neuer Holzeimer. 16. Neue Taurollen. 17. Unter der Treppennische neue Verkaufsgegenstände, wie Tabakpalette, Taue, Stricke, Rechen, Besen, Korbflaschen. Auf dem Fensterbrett: Aschbecher und Streichhölzer, Tabakpalette. Auf Stuhl 20 das Fremdenbuch.

Gefordert werden: Inspizient: Peitsche zum Anallen. Hanna: Sonnenschirm mit Metallplättchen am Griff. Majak: Lorgnette. Mathias: Zwei Koffer. Maurer: Buch, Postfächer, Touristenkarte, Zigarren, Streichhölzer, Pfeife wie im ersten Akt. Lucie: Badeanzug. Schilling: Badezeug, ein Brief in offenem Kuvert mit Marke, Zigarrentasche mit Zigarren, Streichhölzer. Magd: Tablett mit gefüllter Kaffee- und Milchkanne, Teller mit sechs Eiern, drei davon echt und gekocht.

Beleuchtung: Morgenbeleuchtung. Hängelampe über dem Tisch. Hellgelber Effekt hinter dem Fenster.

Dritter Akt



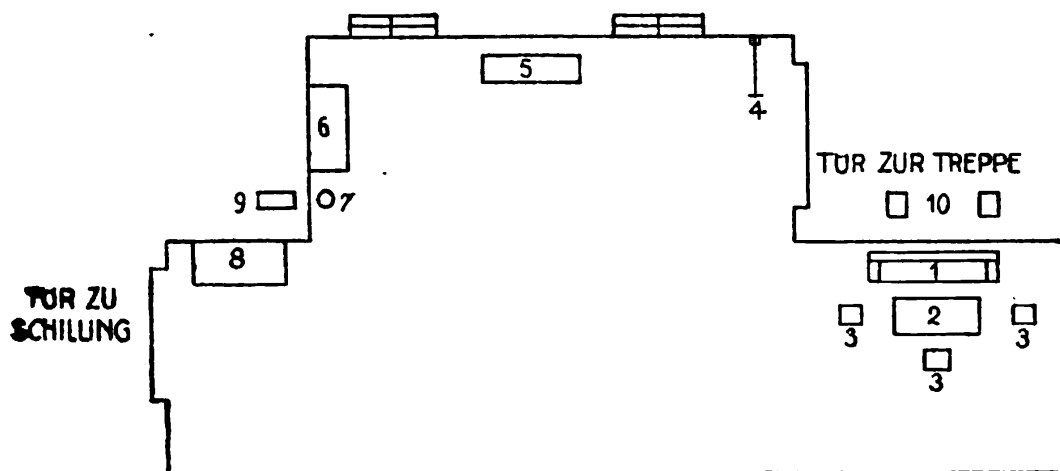
Wie im ersten Akt mit verschiedenen Aenderungen. Auf der linken Düne fehlt der Signalmast, dafür eine laschierte Ruine. Das Bootshaus rechts ist fortgenommen, dafür ein kleines baufälliges Häuschen ohne Tür (die Leichenhalle). Von diesem zieht sich, von vorn rechts bis zur Mitteldüne und von dieser wieder bis zur Leichenhalle, die Kirchhofsmauer, deren Fuß teilweise abgefallen ist. An der vordern Mauer ein Hollunderstrauch mit Früchten. In der linken Düne eine Vertiefung, aus der Schilling trinkt. Im Kirchhof drei verwitterte Holzkreuze, schief stehend; vor der Mauer ein kleiner praktistabler Hügel, daneben nach vorn eine Steinbank. Alles andre wie im ersten Akt.

Requisiten: Lucie: Ein Buch. Maurer: Pfeife mit Zubehör. Inspizient: Hammer und Eisen zum Dengeln (Ausprobieren). Grammophone aus dem ersten Akt. Für das Meeresrauschen ein Teppichwagen und zwei Scheuerbürsten, dazu ein Rüdseher.

Beleuchtung: Helles Licht ohne Bogenlampen.

Vierter Akt

Deforation: Mansardenzimmer mit grauen Wänden; der hintere Teil mit schräger Balkendecke, vorn Balkenplafond. Mitte zwei Fenster, dahinter Luft und Meer, rechts II und links I je eine Tür. Dielenteppich. Rattunvorhänge am Fenster.



Möbel: 1. Ledersofa. 2. Tisch mit bunter Decke. 3. Drei Holzstühle. 4. Kleiderständer. 5. Großer Rohrplattenkoffer. 6. Einfacher Schrank. 7. Waschständer. 8. Kommode mit gehäkelter Decke. 9. Spiegel.

Requisiten: Auf Tisch 1 Schreibmappe mit allem Zubehör, Schreibzeug. Ueber dem Sofa 10 zwei Stahlstühle: Kaiser Wilhelm der Erste und Kaiserin Augusta. Am Kleiderständer Mantel von Müller. Zwischen den Fenstern 5 ein großer Rohrplattenkoffer. Am Schrank hängt ein Handtuch. 7 ein eiserner Waschständer. 8 Kommode, darauf Wasserflasche, Glas, zwei Leuchter.

Gefordert werden: Kasmuffen: Eine Lederumhängetasche, Stof. Beleuchtung: Tag. Hinter den Fenstern sehr hell.

Fünfter Akt

(Dekoration des ersten Aktes)

Requisiten: Bretter vor dem Bootshaus. Schudert: Eine brennende Laterne. Fischer: Eine Fadel. Inspizient: Großes Schloß zum Schließen. Für die Ruderschläge: Eine Rollwand und Holzhammer. Fischer: Bahre mit Schillings Leiche (Puppe), darüber zwei gelbe Fischermäntel. Für den Sturm und Meeresbrandung: Zwei Windmaschinen, zwei Siebe mit Erbsen, ein Teppichwagen, ein großes Blech, eine große Trommel, zwei Scheuerbürsten, drei Lineale an Schnur; dazu kommt noch Dampfgeräusch.

Beleuchtung: Soffitten mit weiß und blauem Licht, etwas eingezogen; hinter dem Meersakstüd schwachrotes Licht der untergehenden Sonne. Nachdem Schilling abgegangen ist, dunkelt es langsam. Schudert bringt eine brennende Laterne; wenn Schudert den Schuppen aufschließt, erscheint ein Fischer mit einer Pechfadel und zündet hinter der Mitteldüne das Pechfeuer an — gelbe Lampe und Dampf.

Stoffe und Masken

Schilling: Krankhaftes Aussehen, bartlos, Scheitel rechts in die Stirn frisiert, etwas angegraut.

I. Jackett, graugestreifte Hose, Cape, weicher schwarzer Hut, Sportheim — alles etwas derangiert.

IV. Ohne Kragen, Weste und Jackett, das Hemd oben offen, Hose aus I durch Riemen gehalten, Filzschuhe, bloße Füße.

Eveline: Schwarzes geflicktes Kleid mit kurzer unmoderner Jade, graue Wollbluse, flacher Hut mit hängendem schwarzen Gesichtsschleier, billiges Perltäschchen. Blasses Gesicht, Haare glatt, uninteressant gescheitelt.

Mäurer: Klinger-Maske. Blond, zurückgestrichenes etwas struppiges Haar, Kinn- und Schnurrbart, goldene Brille. Grauer Jackettanzug, Sabelock, brauner Filzhut. Stod.

Lucie: I. Weißes Kleid, Spitzenhut mit Rosen. II. Blaues Leinenkleid, bloße Füße, Sandalen, offenes Haar. III wie I. IV wie II. V mit Shawl.

Hanna: Interessantes Gesicht mit schwarzem gescheitelten und gelocktem Haar.

II. Gelbes Leinenkleid, heller Staubmantel.

III. Ohne Mantel mit lila Shawl. IV. Dunkelblauer Rock, geblumte Schoßtaille.

Majatin: II. Blond. Gelbes Leinenkleid, weiße Bluse.

III. Weißes Spitzenkleid, Strohhut, Vorgnette.

V. Shawl.

Rasmussen: Dunkles Haar, Schnurrbart. Grauer Jackettanzug, grüner Gummimantel, Stod.

Olfers: Fraise, rotes Gesicht. Braune gestricke Jade, blaue Schürze, gesticktes Käppchen.

Rühn: Graues wenig gelocktes Haar, Kinn- und Schnurrbart. Mütze, graue Hose, blaue Schürze, Weste, gestreiftes Wollhemd.

Lehrjunge: Blond, bartlos, wie Rühn, mit Pantoffeln.

Schudert: Jung, bartlos. Südwestler, Lederjacket.

Matthias: Wie Schudert. Fraise.

Magd: Glattgescheiteltes Haar, kleiner Knoten, rotes Gesicht, brauner Rock, schwarze Hüftentaille, gestreifte Schürze.

Musik

II. Guitarre. Geige hinter der Szene links mit Dämpfer. Kreuzer-Studen.

*

*

*

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Gustav Frenssen: Sönke Erichsen, Drama.

Melchior Lengyel: Tante Rosa, Dreiaktiges Lustspiel.

Bordes Milo und Louis Taufstein: Comtesse Gopsassa, Dreiaktiges Vaudeville, Musik von Walter Kollo.

Annahmen

Siegfried Trebitsch: Gefährliche Jahre, Drama. Wien, Deutsches Volkstheater.

Richard Wolff: Der Diebestuß, Der Vermittler, Der Sänger der Marquise, Drei Einakter. Ratibor, Stadttheater.

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

14. 11. Leo Restner: Der Hotelregisseur, Dreiaktiger Schwank. Frankfurt a. O., Stadttheater.

17. 11. Alice Berend: Rumpelstilzchen, Märchenspiel. Berlin, Luisentheater.

Waldemar Wendland: Der Schneider von Malta, Drei-

aktige Oper, Text von Richard Schott. Leipzig, Stadttheater.

21. 11. Joachim von Delbrück: Der junge Herr, Sechs Szenen. Heidelberg, Stadttheater.

22. 11. Jean Gilbert: Die elfte Muse, Operette. Hamburger Operntentheater.

2. von übersehten Werken

John Millington Synge: Der Geld des Westerlandes, Komödie. Münster i. W., Stadttheater.

3. in fremden Sprachen

Fiers und Caillabet: L'habit vert, Vieraktige Satire. Paris, Variétés.

Riccardo Zandonais: Melenis, Oper. Mailand, Teatro Dalverme.

Jubiläen

Die Generalssede: 25, Berlin, Komödienhaus.

Mein alter Herr: 50, Berlin, Lustspielhaus.

Theater des Auslands

Im pariser Théâtre des Arts hat eine Aufführung von Hebbels 'Maria Magdalene' in der Übersetzung von Paul Bastier stattgefunden.

Die Literarische Gesellschaft in St. Petersburg hat ein deutsches Werk: 'Peter Fehrs Modelle' von Johannes Tralow zur Aufführung gebracht. (Eduard Bloch)

Neue Bücher

Das Theater. Bühnenbilder und Kostüme von Karl Walser. Mit Text von Oscar Vie, 28 handkolorierten Lithographien und 8 Lichtdrucktafeln nach Dekorationen. Berlin, Bruno Cassirer. M. 25,—.

Robert Faesi: Gerhart Hauptmanns 'Emanuel Quint'. Zürich, Dramen. Schulthess & Co. 30 S.

Dramen

Herbert Gulenberg: Belinde, Ein Diebesstück in fünf Aufzügen. Leipzig, Ernst Rowohlt. 98 S. M. 2,50.

Paul Schulze-Bergshof: Reise Jugend, Fünfstückes Lustspiel.

Leipzig, Otto Wilhelm Barth. 116 S. M. 2,—.

Zeitungen und Zeitschriften

Max Adam: Der fünfzigjährige Gerhart Hauptmann. Neue Theater-Zeitschrift II 46.

Albert Baffermann: Warum ich als Berch stottere. W. Z. am Mittag 270.

U. Halbert: Cosima — oder Richard Wagner? Der Wanderer I 12.

Hermann Kienzl: Was ist uns Gerhart Hauptmann? Masken VIII 7.

Max Lesser: Gerhart Hauptmann — ein nationaler Besitz. Neues Wiener Tagblatt 313.

Emil Ludwig: Die Jugend an Gerhart Hauptmann. Woff. Ztg. 587.

Richard M. Meyer: Gerhart Hauptmann. Bühne und Welt XV 4.

Arthur Reiser: Ariadne auf Naxos. Bühne und Welt XV 4.

Hartwig Neumond: Das Recht des Schauspielers auf Beschäftigung. W. Z. 593.

Walter Richter: Der religiöse Gehalt von Wagners Parsifal. Tag 271.

Guido Schäfer: Die Pantomime als Kunstwerk. Theatercourier 895.

Paul Schlenker: Hauptmann in Reih und Glied. Zeitgeist 46.

Leopold Schmidt: Ariadne auf Naxos. Kunstwart XXVI 4.

Richard Specht: Gespräch über 'Ariadne auf Naxos'. Merker III 21.

Heinrich Stümcke: Sonnenthal Posthumus. Bühne und Welt XV 4.

Irene Triesch: Ein Heim für die armen Schauspielerkinder. W. Z. 579.

Hans Winand: Zur Regie der 'Ariadne'. Neue Musik-Zeitung XXXIV 3.

Doris Wittner: Schauspielerkinder. Woff. Ztg. 575.

Erich Wulffen: College Crampton. Osten XXXVIII 11.

Ausschreibungen

Die Stadtverordnetenversammlung von Breslau beschloß mit allen gegen eine Stimme die Übernahme des Stadttheaters auf

städtische Rechnung und Errichtung einer Intendanz. Bewerbungen um diese Intendanz sind bis zum 5. Dezember an den Magistrat von Breslau einzureichen.

Theaterbau

Zum Neubau des berliner Königlichen Opernhauses waren 68 Entwurfspläne eingegangen. Die Königliche Akademie des Bauwesens hat jetzt die Prüfung beendet und fünf Arbeiten als vorzüglich beachtenswert bezeichnet. Sie stammen von den Herren Martin Dülfer in Dresden, Jürgensen und Bachmann in Charlottenburg, Otto March in Charlottenburg, Karl Moris in Köln, Richard Seel in Berlin.

Personalia

Räthe Hannemann ist aus dem Verband des berliner Königlichen Schauspielhauses, dem sie seit Beginn dieser Spielzeit angehörte, ausgeschieden, weil Luise Willig vor ihr die *Thusnelde* in der *'Hermannschlacht'* gespielt hat.

Mathilde Brandt ist von der Direktion des berliner Kleinen Theaters kontraktbrüchig erklärt worden.

Engagements

Berlin (Schauspielh.): Alexander Engels ab 1914.

Hamburg (Stadttheater): Frau Brandes-Haase 1912/13.

Leitmeritz (Stadtth.): Fritz Eitel, Emil Hartig, Josef Kliwar, Wilhelm König, Hans Kopfmüller, Anton Meran, Paul Rossee, Frieda Elsner, Felice Fiori, Hans Just, Oth Ohnesorg, S. Ilmar.

Ribau (Stadtth.): Bernhard Egg.
Lübeck (Neues Stadttheat.): Lotti

Sindlingen vom Stadtth. Greifeld 1913/15.

Reiße (Stadttheater): Felig von Wasilewski.

Plauen (Stadtth.): Paul Westemeier vom Stadtth. Bauen.

Posen (Stadttheater): Conrad Rohde vom Stadttheater Bielefeld 1913/15.

Riga (Stadtth.): Fritz Carl, Hans Stilp, Julia Enginger, Melitta Wernah, Georg Fabian.

Stettin (Vereinigte Theater): Herbert Baer von Breslau, Hans Kieper vom Kristallpalasttheater Dessau 1912, 13.

Todesfälle

Karl Teplaff in Charlottenburg. Geboren 1837 zu Erfurt. Früher Oberregisseur der berliner Hofoper.

Nachrichten

Bruno Walter von der wiener Hofoper wird am 1. Januar 1913 Felig Mottls Nachfolge an der münchener Hofoper antreten.

Die Neue Freie Bühne in Berlin hat sich neu organisiert. Die künstlerische und geschäftliche Leitung besorgt Herr Erich Dahl. Der Vorstand besteht aus den Herren Dr. Max Adam, Karl Vogt, Direktor Julius Türk, Johannes Gaulke. Schatzmeister ist Herr Bruno Senkpiel, Steglitz, Schloßstraße 121, an den Beitrittsgesuche und freiwillige Geldbeiträge zu senden sind. Die Vorstellungen finden dieses Jahr im Komödienhaus statt und werden jeweils näher bekannt gegeben. Geplante Aufführungen sind: *'Der Kammerdiener'* von Robert Walter; *'Die Wupper'* von Else Lasker-Schüler; *'Der Tod'* von Paul Ernst; *'Frau Margit'* von Strindberg; *'Weltgericht'* von Karl Bleibtreu; *'Der Phyllo'* von Euripides.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Sontich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

5. Dezember 1912

Nummer 49

Des Theatergeschäft / von Max Epstein

So bummeln wir

Zwischen Bußtag und Totensonntag wurde das Theater Groß Berlin eröffnet. Am Montag konnte man in den Zeitungen lesen, daß sich die Besucher am Sonntag zusammengerottet und protestiert hätten, weil sie nicht in den Genuß der ganzen Revue 'So bummeln wir' gekommen wären. Nun müßten Leute, die nach den Kritiken über die Eröffnungsvorstellung für den Sonntag noch Karten gekauft haben, überhaupt wegen Verschwendung entmündigt werden. Die Leute hätten sich aber nicht beklagen, sondern bei der Direktion bedanken sollen, daß ihnen ein großer Teil des Programms geschenkt wurde, und sie hätten es als einen nicht üblen Witz empfinden müssen, daß die Polizei die Darstellung der angeblich lustigen Revue wenigstens teilweise für den Totensonntag freigegeben hatte. So ist denn wieder ein Theater entstanden, dessen Entwicklung man mit ängstlichen Gefühlen verfolgen muß.

Am zwölften Dezember des vorigen Jahres kam bei dem verstorbenen Justizrat Paul Michaelis eine eigentümliche Gesellschaft zusammen. Michaelis war einer von den etwa hundert Anwälten, die vom Publikum als Spezialisten für Theatersachen angesehen werden. Er war, ebenso wie der Direktor Ludwig Rosenfeld, Mitglied des Theaterklubs. Dieser Theaterklub — lucus a non lucendo — hat sich überhaupt für die Gründung des Theaters Groß Berlin sehr interessiert. Hervorragende Mitglieder sind an dem Neuunternehmen beteiligt. Rosenfeld leitet bekanntlich die Dekonomie des Klubs, in dessen letzter Generalversammlung die Erörterung von Poker-Usancen die Debatte ausfüllte. Die Gründung kam aber nicht dadurch zustande, daß einige spielerisch veranlagte Naturen ein paar tausend Mark riskierten, sondern es traten vorsichtige Geschäftsleute zur Gründung des Unternehmens zusammen. Michaelis war in solchen Dingen sehr gewandt, und die Gründung machte einen ungemein an-

ständigen Eindruck. Anständig, insoweit die Solvenz der Geldgeber in Frage kam; aber die Zusammensetzung der Gesellschaft war sonderbar. Von den neun Gründern nämlich waren drei Brauereibesitzer. Also zu 33 1/3 Prozent ist das Theater Groß Berlin ein Brauerei-Unternehmen, und ich fürchte, daß die Unternehmer falsch spekuliert haben. Man beschloß, ein Kapital von 700 000 Mark zu zeichnen, wovon 600 000 Mark bar gezahlt werden sollten. Hiervon übernahm die Schloßbrauerei Schöneberg 60 000, die Spatenbrauerei in München 40 000 und die Aktiengesellschaft für Biervertrieb ebenfalls 40 000 Mark. Diese dritte Gesellschaft wurde vertreten durch Maximilian Stein, den Bruder des Professors Ludwig Stein, der soviel Interesse für den Bühnenbetrieb hat und äußerlich den Eindruck eines berühmten Klaviervirtuosen macht. Zu diesen drei mächtigen Gesellschaftern trat als vierter hinzu: Herr Oscar Tieß, der Besitzer des bekannten Warenhauses, der gleich mit 75 000 Mark losging. Ist das nicht ein Jammer? Gute literarische Unternehmungen wären mit einer so starken Beteiligung oft unerschütterlich fundiert gewesen. Aber niemals war Geld dafür zu bekommen. Für das Theater Groß Berlin aber tat die Firma Tieß ihre mildtätige Hand auf. Wird das Privileg, für dieses Theater Billets am Vormittag verkaufen zu dürfen, wirklich das Risiko wert sein? Ich erwähne zunächst noch, daß die Aktiengesellschaft Sarotti ebenfalls 10 000 Mark zeichnete, und stelle hiernach fest, daß Lieferanten 225 000 Mark, das heißt: etwa ein Drittel des gesamten Kapitals aufgebracht haben. Die Ausstellungshallen-G. m. b. H. übernahm 60 000 Mark, der Direktor Oscar Oliven, welcher wohl der Vermieterin nahe steht, persönlich die Summe von 25 000 Mark. Nun kommen die beiden Schlußzeichnungen. Der Direktor Rosenfeld selbst zeichnete 60 000 Mark, wovon er, wie alle andern, ein Viertel sofort bar einzahlte. Dann kam der Hauptzeichner: Herr Helmut Neumann. Er übernahm nominell 340 000 Mark. Er hatte eigentlich die ganze Sache gemacht und war die Zwischenperson von der Vermieterin zu Rosenfeld. Er ist ein in Terrain-sachen erfahrener Mann und hat den Bankier Ludwig Sachs zur Seite. Neumann zahlte nicht die ganze Stammeinlage in bar, sondern er brachte etwas ein und zwar: 1) sämtliche für die Errichtung der Gesellschaft ausgeführten Vorarbeiten; 2) den Mietvertrag mit den Ausstellungshallen; 3) den Anstellungsvertrag mit Rosenfeld.

Nun ist es ja gewiß üblich, und soll auch Herrn Neumann nicht verübelt werden, daß seine Vorarbeiten durch Ueberlassung von Anteilen bezahlt wurden. Es soll ihm um so weniger verargt werden, als er kaum hohe Dividenden aus dieser Ueberlassung

ziehen wird. Aber für die andern beiden Leistungen scheinen mir doch die Beträge von 200 000 Mark, die ihm in Anteilen vergütet wurden, reichlich hoch bemessen zu sein. Der Mietvertrag und der Anstellungsvertrag sind nämlich vom selben Tage datiert, wie die Gründung selbst. Es scheint also so vorgegangen worden zu sein, daß Neumann den Mietvertrag unterzeichnete und den Vertrag mit Rosenfeld und dann sofort diese beiden Verträge einbrachte. Er scheint also kein lange dauerndes Risiko übernommen zu haben. Es fragt sich auch, ob der Anstellungsvertrag mit Rosenfeld wirklich ein einbringenswertes Objekt gewesen ist. Da also 200 000 Mark verrechnet wurden, so übernahm Neumann nur noch 140 000 Mark in bar, wofür er 35 000 Mark ordnungsgemäß einzahlte.

Die Gründung an sich ist nicht schlecht, und das Kapital mußte für erforderlich erachtet werden. Das Traurige aber ist, das Brauereien und Zwischenhändler ein Theater gegründet haben und beherrschen dürfen. Es ist mir ganz unverständlich, wie das geschehen konnte. Der Direktor selbst befindet sich in sehr leicht zu erdrückender Minderheit. Er hat nicht den zehnten Teil des Kapitals übernommen und kann, wie sich bald zeigen wird, in eine noch stärkere Minderheit kommen. In der letzten Zeit hat die Polizei stets darauf bestanden, daß der Direktor eine Mehrheit in seiner Gesellschaft habe. Noch bei Moris wurde darauf Wert gelegt und sogar die Bestimmung verlangt, daß Anteile der Gesellschaft nicht ohne Zustimmung des Polizeipräsidenten übertragen würden, damit sich von der Theaterabteilung stets kontrollieren lasse, ob der Direktor auch eine ausschlaggebende Bedeutung in der Gesellschaft habe. Warum war Ludwig Rosenfeld von dieser Bestimmung befreit? Gerade hier, wo pure Geschäftsleute ein Theater finanzieren, liegt doch die Gefahr der Majorisierung des Direktors näher als sonst. Es ist nämlich möglich, daß Rosenfeld in der Gesellschaft bald noch weniger zu sagen hat, weil sofort nach der Gründung beschlossen wurde, das Kapital auf 850 000 Mark zu erhöhen und den Aufsichtsrat mit der Durchführung dieser Erhöhung zu beauftragen. Ich weiß nicht, ob angesichts des Mißerfolges eine solche Erhöhung möglich sein wird; aber bei der Stärke einiger Gesellschaftsmitglieder muß man auf alles gefaßt sein.

Es würde keinen etwas angehen, wenn Geschäftsleute wie Tiez oder Stein oder andre Geld verlieren oder gewinnen. Das Traurige an der Sache ist nur, daß eine gute Idee so schlecht ausgeführt worden ist. Es war ein durchaus glücklicher Gedanke, im jetzt begehrtesten Teil des berliner Westens ein großes, elegantes Revuetheater zu errichten, das dem Metropoltheater die nötige

und aussichtsreichste Konkurrenz gemacht hätte. Was hat man aber getan? Man hat einen Raum geschaffen, in dem man nichts sieht und nichts hört. Man hat eine Bühne gebaut, deren Ausschnitt wie ein Guckloch aussieht, und die kaum für Kino-Aufführungen geeignet ist. Man hat für teures Geld drei bekannte Bühnengrößen engagiert und sich ein Stück von drei erfolgreichen Autoren verschrieben, ohne nachzusehen, ob diese Autoren wirklich etwas Brauchbares zusammengebracht haben, und ob man die berühmten drei Künstler überhaupt beschäftigen kann. Man hat einen Trumpf in der Hand gehabt, aber man hat ihn an der falschen Stelle ausgespielt.

Vor einiger Zeit hat Emil Faktor, der dem Berliner Börsencourier jetzt eine erhöhte kritische Bedeutung zu geben anfängt, einen Artikel geschrieben, worin er im Anschluß an den Zusammenbruch Lothars von einer Gesundung der Berliner Theaterverhältnisse spricht. Er sieht die Rekonvaleszenz darin, daß kranke Gründungen sich nicht mehr Jahre hinschleppen, sondern in einem Monat erledigt sind. Ich bin nicht in der Lage, mich diesem Urteil anzuschließen, denn ich halte auch heute die Möglichkeit eines langen Siechtums für gegeben und kann den Fall Lothar nur pathologisch erklären. In der Sache aber glaubte ich allerdings, daß Faktor das Richtige getroffen habe. Lothar war überwunden, die Kurfürstenoper an die Societät vermietet, ein anderer Direktor, den man nicht für mündelsicher hielt, schien mit seinen Angelegenheiten in Ordnung zu kommen. Da mehrten sich wieder die Zeichen, daß neue Krisen bevorstünden, oder daß Unternehmungen gegründet seien, die keinen Erfolg haben können. Das Jahr 1912 war für das Theater besonders unglücklich. Wir haben in Berlin mit dem Walhallatheater im letzten Monat zwei große Zusammenbrüche gehabt. Wenn man Gründungen wie das Theater Groß Berlin entstehen läßt, so nützt man dem vernünftigen Theatergeschäft nicht. Heute haben sich drei Brauereien, eine Chocoladenfabrik und ein Warenhaus zusammengetan. Morgen kommen vielleicht eine Mineralwasserfabrik und zwei Weinhandlungen und gründen ein Konkurrenzunternehmen. So bummeln wir . . .



Schnitzler und Brahm

Es ist der Vorzug und der Fehler von Arthur Schnitzlers neuer Komödie, daß Professor Bernharbi kein ‚Geld‘ bleibt, trotzdem er Gelegenheit hatte, einer zu werden. Er verweigert — Jude in einem erzkatholischen Lande! — dem Priester den Zutritt zu einer Sterbenden, damit sie von ihrem Schicksal nichts erfahre. Unheil, du bist im Zuge; und es war kein kleines Kunststück des Technikers Schnitzler, wie er dies Unheil sich hatte bereiten lassen. Gleich der erste Akt weckt das Gefühl der Sicherheit, daß der Dichter die Welt, aus der er ein Stück herauszuschneiden, sein Stück herauszuschneiden will — nämlich die Welt von Ärzten, von allerlei Ärzten, und von Oesterreich, dem Oesterreich der hundert Sprachen und nicht ganz so vielen Konfessionen — bis in ihre verräterischen Winzigkeiten kennt. Es ist leicht, mit ein paar Fachausdrücken wie Sepsis, Tabes und Larmor die Atmosphäre eines Krankenhauses mitzuteilen. Weniger leicht ist es, von vierzehn Ärzten in jedem Akt diejenigen einzuführen, ohne deren Besonderheiten keine Reibung, also kein dramatischer Dialog entstünde, und diejenigen zurückzuhalten, die für die Steigerungen des nächsten Aktes gebraucht werden. Schnitzler geht dabei mit einer Planmäßigkeit vor, die zu verfolgen ein Vergnügen ist. Erst allmählich lernt man dieses Ärztekollegium in all seiner Buntheit kennen: die Kleingeister und die Enthusiasten, die Dunkelmänner und die Dünkelmänner, die echten und die falschen Biederleute, die Zionisten und die Ueberläufer, die Antisemiten und die Misanthropen, die Choleraiker und die Phlegmatiker. Selbst diese hat der Fall Bernharbi aufgestört. Wie jeder einzelne sich zu dem Falle stellt, enthüllt ihn: macht ihn verächtlich oder unerheblich oder liebenswert. Der will Bernharbi halten, jener will ihn stürzen. Die Gegensätze plagen auf einander. Es gibt in jedem Akt parlamentarische und unparlamentarische Redeschlachten, die das Interesse nicht sinken lassen, aber niemals ein Drama zustande brächten, wenn nicht auch Bernharbi von dem Gelärm in einen Konflikt getrieben würde — in den Konflikt, der unvermeidlich ist: daß er an der Berechtigung seiner Handlungsweise irre wird. Dieser Konflikt erfährt im Laufe der fünf Akte mannigfache Wandlungen und Verschiebungen, Retardierungen und Aufschwellungen, ohne

die er die fünf Akte gar nicht füllen könnte; und er erfährt am Ende der fünf Akte eine Schlichtung, die wahrscheinlich keinen Zuschauer befriedigt hat.

Die eine Hälfte dieser Zuschauer kam von Guxtom und Zblen und hatte sich nicht schlecht gefreut, mit welcher Kühnheit der Gefinnungsgenosse Thomas Stodmanns gegen jeden Zwang für die Ueberzeugung des freien Mannes eingetreten war, mit welcher strömender Beredsamkeit der Glaubensgenosse Uriel Acostas liberale Apertus gegen die Kirche und für die Wissenschaft geformt — und zugleich bestritten hatte, daß er das tue. Jetzt war man bitter enttäuscht, daß Bernhardi untertrock, klein beigab, sich in den Quietismus rettete. Er war fälschlich beschuldigt worden, jenem Priester an der Tür des Sterbezimmers einen Stoß vor die Brust versetzt zu haben, hatte seine zwei Monate wegen Religionsstörung abgeessen, war von seinen Anhängern im Triumph aus dem Kerker geholt worden und sah nicht ein, warum eine Krankenschwester, die sich selbst des Meineids bezichtigte, ihn bestimmen sollte, die Unbequemlichkeiten eines Berufungsverfahrens auf sich zu nehmen. Für diese Zuschauer hätte Bernhardi bis zum letzten Augenblick für ein Prinzip kämpfen müssen und keiner bessern Einsicht zugänglich sein dürfen. Wir ändern aber kamen zu Schnitzler von Schnitzler selbst. Wir glaubten von vornherein nicht an die kriegerischen Gebärden dieses Bernhardi. Wir mußten, daß er am Ende „sei Ruh“ würde haben wollen. Es ist ganz oesterreichisch und gar nicht jüdisch, aber vielleicht die Tragik des oesterreichischen Juden, daß das Erbteil seines Stammes, ein alttestamentarischer Troß, schließlich doch immer aufgeweicht wird; daß er merkt, wie es geschieht, wie Gewissen ihn feige, überlegend und scheinbar überlegen macht; daß er sich dessen schämt und seine Scham entweder gar nicht oder nur durch künstlerische Gestaltung überwinden kann.

Solch ein Akt der Ueberwindung will dieses Stück eines der besten jüdischen Oesterreicher sein. Es ist sein Vorzug, daß man spürt, wie ernst es gemeint ist. Es ist seine Schwäche, daß eben doch ein ganz starker Kerl dazu gehört, um aus diesem Zustand der Unkraft, aus diesem schmerzlichen Zwiespalt ein Drama; ein noch stärkerer, um daraus ein Komödie zu machen. Daß eine Faust dazu gehört — eine, die zupackt, nachdem sie sich oft geballt hat. Schnitzler hat eine Hand, eine wundervoll weiche, streichelnde Hand, die Wunden nicht reißt, sondern glättet. Wenn sich sein

Arzt und sein Priester gegenüberstehen, so brechen sie belletre nicht aus, sondern triefen von Toleranz, überbieten einander an Edelmut, bereiten uns eine aesthetische Freude durch die Bereitschaft ihrer Argumente, die Geschmeidigkeit ihres Esprits, die vollendete Höflichkeit ihrer Umgangsformen. Der eine bezeichnet nach zahlreichen Anläufen mit der christlichen Sanftmut, die seinem Noche ziemt, den andern als — also wirklich: als vermessenen. Wär' ers doch! Dieser Bernhardi ist nur primitiv. Wir sehen, daß er Arzt und Jude und Wiener ist und zuerst protestiert, zuletzt resigniert. Das ist alles. Der Mann hat seinen Beruf, seine Abstammung und seine Wahlheimat — aber wo sind seine Nerven? Er schreitet oder gleitet von einer schönen Würde zu einer schönen Wurschtigkeit — aber wo sind die Züge seines Wesens, durch die er uns trotzdem reizvoll würde. Was also ist er? Ein Titelheld. Der Mittelpunkt — wenn auch nicht gerade die Seele — eines ungemein geschickten Theaterstücks, das zwar keine Längen hat, weil man ja von Anfang bis zu Ende diesem spöttischen, kultivierten, funkelnden Gerede gespannt zuhört, das aber von einer ungeheuren Länge ist, weil das Ergebnis den Aufwand nicht lohnt. O, du mein Oesterreich! Du hast das Glück (oder das Unglück), daß deine Ankläger deine Opfer sind. Daß deine Satiriker, statt grimmig zu lachen, ironisch lächeln. Daß sie witzig flackern, statt verzehrend zu flammen. Daß sie statt aufschreckender Streitschriften beruhigende Theaterstücke verfassen, deren Gefährlichkeit du überschätzt, wenn du sie verbietest.

Aber so kam Berlin und das Kleine Theater zu der Uraufführung, über die wenig zu sagen ist, wenn man nicht jedem der zwanzig Darsteller besonders bescheinigen will, daß er seinen Arzt, seinen Minister, seinen Hofrat, seinen Rechtsanwalt, seinen Priester, seinen Journalisten, seine Krankenschwester ganz oder nahezu vollkommen gestaltet hat. Höchstens ist Herr Bruno Decardi herauszuheben: weil ihm vor ein paar Jahren im Lessingtheater offenbar Unrecht geschehen ist, und weil er die Klugheit, Feinheit und Kraft fast aller seiner Kollegen in der größten Rolle bewährte. Schnitzlers Stück ist wahrhaftig nichts weniger als langweilig. Aber auch ein langweiliges Stück müßte seine Schrecken durch den Regisseur verlieren, der hier eine solche Fülle der Gesichter so belustigend von einander unterschieden hat.

* *

Während im Kleinen Theater dieser „Professor Bernhardt“ gespielt wurde, starb der Mann, durch den wir Berliner Schnitzers Dramen vom ersten bis zum vorletzten kennen gelernt haben: Otto Brahm. Er starb in dem Augenblick, wo auf der Bühne ausgesprochen wurde, daß es nichts Höheres gibt, als sein Ziel im Auge zu behalten, sein Werk sich nicht entwinden zu lassen. Brahm hat nicht — er hatte sein Ziel erreicht, sein Werk vollbracht. Wo lag dieses Ziel, was war dieses Werk? Er begann, aus Liebe zu einer einfachen, harten, den Lebenskampf streng abbildenden, treu abspiegelnden Kunst, 1880: Ibsen, 1889: Hauptmann zu propagieren, und hatte bis 1912 dreizehn Dramen von Ibsen, zweiundzwanzig, also sämtliche Dramen von Hauptmann gespielt. Sein literarisches Glaubensbekenntnis war und blieb das Wort Wilhelm Scherer's: „Alle Poesie ist Stümperei, welche nicht das umgebende, augenfällige, greifbare, fühlbare Leben zu gestalten weiß.“ Er bekämpfte von 1880 an, zu Gunsten des gefundenen ausländischen und des gesuchten deutschen Zeitdramatikers, alles, was überlebt war und abgetan, den Schlandrian und die Schablone, die Lüge in jeglicher Gestalt. Er war darin nicht der Erste und nicht der Selbständigste, aber er war der Eifrigste und der Konsequente. Er wußte, was er wollte, was er sollte, was er durfte, was er konnte. Er leitete von 1889 an, fast monarchisch, als unentwegter Parteimann, als energischer Theatermann und als tüchtiger Geschäftsmann die Freie Bühne und führte sie durch seine Gewandtheit und seine Unerblichkeit zu Siegen, die für deutsche Dramenkunst und deutsche Schauspielkunst von gleich entscheidender Bedeutung wurden. In dem Maße, wie beide Künste auf einander angewiesen sind. Die Dramenkunst, wofern sie sich nicht mit einem Buchdasein begnügen will, hängt ja ab von dem Entwicklungsgrade der Schauspielkunst, und die Schauspielkunst, wofern sie sich nicht mit der Schaustellung äußerer Mittel und seelenleeren Künste zufrieden gibt, hängt ab von der zunehmenden Verinnerlichung der Dramenkunst. Wo im Drama Stoffe aus dem Leben mit realistischen Kunstmitteln bezwungen wurden, mußten in der Darstellung das steifleinene Gehaben und die gespreizte Pathetik der Konvention vor der Bescheidenheit der Natur und der überzeugenden Sprache eines menschlichen Gefühls weichen. Es fand sich ein Fähnlein von Schauspielern, deren Kraft mit ihrer Umgebung verquickt war, und die einfachen Empfindungen den überzeugendsten Ausdruck

gaben. Das war die Schauspielkunst, die Brahms meinte. Aber ihr Wachstum war in Frage gestellt, wenn diese echten Menschengestalter immer nur zu einer Mittagsvorstellung zusammengetrommelt, wenn sie nicht auf einen Fleck versammelt und ohne jede unkünstlerische Ablenkung in den Dienst Ibsens und Hauptmanns, in den Dienst einer positivistischen, lebenswahren Kunst gestellt wurden. Die Entwicklung drängte zu einer Zusammenfassung aller der Faktoren, die diese Kunst übten, und Brahms übernahm 1894 das Deutsche Theater. Als er zehn Jahre später ans Friedrich-Karl-Ufer übersiedelte, vollzog sich nichts als ein Wechsel des Lokals.

In diesen achtzehn Jahren ist Brahms nicht allen Träumen seiner Jugend, aber den Grundsätzen treu geblieben, die er für sich selber aufstellen zu müssen geglaubt hat, um sich als Leiter eines großen berliner Theaters zu behaupten. Er hat vom ersten bis zum letzten Tage Ibsen und Hauptmann — und er hat im ersten Jahre Hugo Lubliner, im letzten Leo Birinski und zwischen- durch Sudermann, Fulda, Dreher und sogar Skowronnek gespielt. Zwei Seelen wohnten, ach, in seiner Brust: eine Kunst- und eine Massenseele. Es war Brahms Glück und, in doppeltem Sinne, sein Verdienst, ein paar Autoren zu finden, die entweder der einen oder der andern und manchmal sogar beiden Seelen zugleich Futter gaben. In der Wahl seiner Zugstücklieferanten wurde er von Jahr zu Jahr weniger heikel; aber es blieb ihm wichtig, ob die gewisse ideale Forderung, die für ihn eine realistische Forderung war, aufrecht erhalten werden konnte. Nach dieser Forderung bewegte sich das Repertoire im immer gleichen Kreise. „Hier wird nach den Regeln nur eingelassen.“ Wenn die Autoren des Kreises sich zu ihrer eigenen Erholung ins Märchenland zu retten suchten, so wurden auch diese Stücke aufgeführt, weil sie von diesen Autoren stammten. Denn einem Autor, dem es einmal geglückt war, folgte man lieber bis zur Erschöpfung, als daß man es mit einem Neuling wagte. Das ging freilich bloß solange, bis die europäische Dramatik über das enge Dogma der Freien Bühne hinausgewachsen war. Der Tag erschien. Brahms rührte sich nicht. Da drohte er gänzlich überholt zu werden; und nun machte er die Entwicklung notgedrungen, also ohne Ueberzeugung und deshalb mit bemerkenswerter Ungeschicklichkeit mit. Er hatte die sicherste Hand, diejenigen Werke des dramatischen Nachwuchses herauszugreifen, die keine Bühnen-

aussichten hatten, und wer seine Tollkühnheit überschätzte, mochte in solchen Fällen argwöhnen, daß er die ganze unbequeme Richtung, koste es ihn noch so viel Zeit, Kraft und Geld, um ihr junges Ansehen bringen wolle. Seine Antipathie gegen bestimmte Dichter ging bis zum Starrsinn. Daß zu diesen auch das einzige Genie unter den Dramatikern der Zeit gehörte, daß Brahm in seinen achtzehn Jahren sich von August Strindberg völlig fern gehalten hat: das klänge wie eine böshafte Erfindung, wenn es nicht zur Genüge erklärt würde durch die begründete Furcht des Ibsen-Apostels, am Ende seinen Norweger durch den unvergleichlich größern Schweden im Preise zu drücken. Bis Ibsen reichte es; bis zu dem Ibsen, der beim 'Bund der Jugend' anfängt.

Für die Schauspielkunst des Brahmschen Ensembles reichte es bis zu dem Ibsen, der mit 'Baumeister Solneß' aufhört. Vor diesem bereits stand die Regie des Lessingtheaters, wie vor Solneß der Doktor Herdal, der zwar sonderbare Geschichten gerne hört, aber kein Sterbenswörtchen davon versteht und sich darum nicht näher darauf einläßt. Bei Brahm ließ man sich auf das, was man nicht verstand, einfach nicht ein. Das war immerhin reinlich und bewahrte uns vor Schwindelmanövern. Aber statt eines falschen Talers gar keinen Taler zu kriegen, macht auch nicht glücklich. Im 'Hannele' etwa Tag und Traum durch Ton und Bild, durch Wechsel zwischen irdischem und himmlischem Licht zu unterscheiden, wie sie unterschieden werden müssen, wenn keine Mißverständnisse entstehen sollen: solchen Aufgaben war diese Regie nicht gewachsen. Diese Regie war spezifisch berlinisch. Nur durch Gewalt oder durch einen unwiderleglichen Schein von Wirklichkeit lassen die wirklichkeitsklugen Berliner ihren Widerstand gegen ein irrationales Element wie die Kunst besiegen. Wenn sie vor Kunstgebilden aus Ueberzeugung sagen können: Es stimmt!—dann fühlen sie sich am stärksten angeregt und befriedigt. Zu solchen Wirklichkeitsforderungen lehren sie von allen Ausflügen ins Ueberfinnliche zurück. Nie zuvor waren diese Forderungen so erfüllt worden wie bei Brahm. Vor seiner Zeit hatten entweder die Mimen oder die Machwerke nicht den Maßstab der Menschenmöglichkeit vertragen. Jetzt paßte eins zum andern. Was Dichter und Schauspieler beisteuerten, war wie die Fortsetzung der täuschenden Dekorationen; aus der Stimmung des räumlichen und gesellschaftlichen Milieus wuchsen Menschen und Vorgänge hervor. Im Ineinanderwirken aller Kräfte lag der

Zauber. Immer wieder war es ein Hochgenuß, mitanzusehen, wie durch ein Milieu von malerischer Unsauberkeit oder selbst Sauberkeit die physische Atmosphäre eines naturalistischen Werkes hervorgerufen und durch fugendichte Geschlossenheit, durch straffe Abrundung in der Darstellung sein Totalbild für die Bühne vollendet wurde. Die Mütter, Fuhrmann Henschel, Die Hoffnung auf Segen: das etwa waren die Höhepunkte dieser klaren, hellen, grundehrlichen Theaterkunst, drei Ehrenmaler für die Harmonie und die Schlagkraft eines Ensembles, das für ein Ziel eine Energie befeelte, in dem es keinen Fremdkörper und nicht die kleinste Lücke gab. Darüber hinaus ging es in den ‚Gespenstern‘, als Bassermann, Sauer und die Lehmann ihr reiches Dasein mit ehrfurchtsvoller Sachlichkeit in den Dienst des folgerichtigen Dichters gestellt hatten. Am höchsten aber ging es in der ‚Wildente‘. Das war von Brahms gesamter Theaterarbeit die inhaltsschwerste, fastdurchdrungenste, formenschönste Frucht. Eine Vorstellung: paradigmatisch ohne Trockenheit, naturalistisch ohne Bedanterie, vielschimmig ohne Feierlichkeit, phantastisch ohne Hofuspokus, ibsentreu ohne Silbensklaverei und von einer köstlich vegetativen Körperwärme. Das Geheimnis? Ein paar erlesene Menschen lebten sich dar; blühten auf und einander zu; waren sich gegenseitig Resonanz und Kontrast und Basis und Hintergrund und Licht und Schatten und Schicksal. Als diese paar Menschen von einander gegangen waren, hatte die Herrlichkeit des Brahmschen Theaters ein Ende. Rittner und Bassermann konnten Brahms entbehren; aber Brahms Ensemble schwand ohne Rittner und Bassermann sichtlich dahin. Trotz Sauer und Elsen Lehmann (die man überdies beide kaum mehr sah): das Theater war tot, bevor der Direktor starb.

. . . Ich hoffe, nichts vergessen zu haben, was sich für Brahms, aber vieles, was sich gegen ihn sagen läßt. In seinen letzten Jahren habe ichs bekanntlich umgekehrt gehalten. Ich hatte in diesen Jahren den Eindruck, daß es Brahms genügte, seine Nacht zu zahlen und im übrigen trivial herumzueristieren; daß es ihm nichts machte, für die Theaterkunst Berlins belanglos, ja, schlimmer als das: schädlich zu werden, indem er statt zudriger Versatiren und alberner Philisterschwänke, die keinem weh tun, die Werke von Schönherr und Ernst Hardt spielte, die nicht bloß ‚ziehen‘, sondern auch Dichtungen sein wollen. Ich habe mir eingebildet, Brahms mit den stärksten Worten beschwören zu müssen.

Er sollte erschrecken. Er sollte zum mindesten stutzig werden, wenn ein alter Freund seines Wesens und seiner Bestrebungen heftig gegen ihn wurde. Er sollte sich besinnen und sollte trogen. Als sein Ibsen auf dem Sterbepette lag und Frau Susanna in angstvoll heuchelnder Liebe dem Gefährten ihres langen Lebens vorzuspiegeln versuchte, er werde wieder ganz gesund — da kam aus Ibsens Mund die Antwort: *Tvaertimod!* Nun grade nicht! So habe ich Brahms zu seinen Lebzeiten auf ein Sterbepett gelegt, habe behauptet, daß er nie wieder gesund werden könne, und wäre glücklich gewesen, von ihm ein kräftiges *Tvaertimod!* der Tat zu hören. Was ich immer wieder hörte, war nur: „Mein Feind Jacobsohn“. Freilich: mißverstand er mich damit ärger als ich ihn? Die Praxis der Theaterleitung hatte ihn scheidig gefärbt und ihn gezwungen, auch seine Rehrseite zu zeigen — aber sie hatte ihn im Grunde nicht verändert. Es gibt nicht viele Beispiele einer so spröden, störrischen, unzugänglichen Beharrlichkeit. Man wußte nicht, ob man auf diesen unbeweglich in sich ruhenden Menschen mit Unmut, mit Staunen oder mit Bewunderung blicken sollte. Heute weiß man es, wo er geborgen, nicht bloß vor den Erziehungsversuchen jugendlicher Schwärmer geborgen ist. Er war ein Kopf und ein Kerl, ein Talent und ein Wille. Wir trauern um ihn.

Nachruf / von Julius Bab

Du gingst gradaus. Dein Ziel war meinem weit,
Und Lust und Born ließ oft mich protestieren.

Du gehst nicht mehr? Was spür' ich für ein Leid?
Ziel einer denn, berufen, mich zu führen?

Ach, nicht der Weg gibt Männern Herrlichkeit.
Es ist ihr Schritt, dess' tiefen Takt wir spüren.

Und deiner Prosa klare Sicherheit
Läßt mich aus Schillers Heldenvers zitieren:

„Ein Mann ist viel wert in so teurer Zeit —
Ich möcht' ihn nicht mit leichtem Sinn verlieren.“

Offener Brief an Max Reinhardt

Die Einführung eines Unternehmens, das bei Wilhelm Borngräber (Verlag Neues Leben) in Berlin erscheint und den Titel führt: „Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt“. Bis Ende dieses Jahres werden vorliegen: Hamlet, Ein Sommernachtsstraum, Romeo und Julia, König Heinrich der Vierte Erster und Zweiter Teil. Jeder Band enthält zwölf Kupfer-Gravüren und kostet broschiert anderthalb, gebunden zwei Mark.

Sie fragen mich, hochverehrter Herr, nach meinem Urtheil über ein Unternehmen, das klassische Dramen in ihrem vollen treuen Umfange dem Leser bieten, ihm zugleich aber die auf den Brettern nötig befundenen Weglassungen kundtun und seinem Auge statt abgetakelter Illustrationen oder der Bildnisse vielgerühmter Virtuosen Schauplätze und Gruppen des Spiels anschaulich vergegenwärtigen soll. Gern versuch' ich auf das erste Probestück hin eine Antwort; denn ich fühle mich Ihnen für reiche Genüsse und Anregungen, sei es zu uneingeschränktem Beifall, sei es zu zweifelnder Bewunderung und bewunderndem Zweifel, tief verpflichtet. Gerade das laufende Jahr hat uns außerordentliche Eindrücke beschert: beim „Jedermann“, bei „Viel Lärm um Nichts“, jüngst bei den auf keine Falstaff-Komödie zusammengeschnitzten „Heinrichen“, aber auch bei dem „George Dandin“, dessen Halbtragik sich von einem lockern Balletgetändel so wirksam abhob trotz allen gestrengen Wächtern des Parnasses. Es mag vorkommen, daß Sie, der Unerlöschliche und schier Allgegenwärtige, mit Ihrem Reichthum wuchern, und daß dann nicht bloß der Wortpuritaner, wie Schröder oder Laube einer war, jacht den Kopf schüttelt; stets aber soll bei Ihnen der Dichter seinen eigenthümlichen Stil, jede Dichtung ihre besondere Individualität behalten, niemals eine äußerlich schmelzende Ausstattung das Szepter führen. Auf der Bahn, die Richard Wagner, der Herzog Georg von Meiningen, auch Dingelstedt, beschritten haben, um das Kunstwerk zur rechten stimmungsvollen Erscheinung zu bringen, eilen Sie vorwärts. Alle Hilfsmittel, die drehbare Bühne, für Massenentwicklung außerhalb Ihres Doppelhauses eine weite Arena, werden genutzt, aber antiquarische Versuche falschgebildeter Regisseure bleiben fern. Sie pflichten gewiß dem Schöpfer des Wilhelm Meister gern darin bei, daß die schönste Dekoration nicht den schlechten Mimen vergessen mache, dagegen der große Schauspieler eine elende Dekoration; aber diese Schätzung der Werte darf heute niemand abhalten, etwa das Zimmer des Prinzen von Guastalla nach seinem eigenen Geschmacksbedürfnis einzurichten, den Macbeth auf eine nebelnde Heide und in ein altschottisches

Schloß, Romeo und Julia in eine üppige Gartennacht Italiens zu versetzen.

Daß Goethe — ich meine nicht nur seine an Shakespeares Liebestragödie begangenen Sünden — und Schiller sich als Dramaturgen dem Dichterwort gegenüber ungemeine Lizenzen nahmen, gibt der Willkür keinen Freibrief; doch die, wie immer wieder gesagt werden muß, zugleich mächtigste und gebundenste Gattung des Dramas verlangt, wenn ein Werk durch die Aufführung erst wahrhaft fertig werden soll, meistens Eingriffe in seinen Text, Kürzungen nämlich, nicht Aenderungen und neue Zutaten, mitunter Verschiebungen, bisweilen auch brutale Striche, ohne die kein Experiment mit dem ‚Faust‘ möglich ist. Wäre der ‚Don Carlos‘ so eng gepackt wie der ‚Prinz von Homburg‘, so könnte der leidige Notstift ruhen. Auch die ‚Iphigenie‘, in einer andern Welt die ‚Emilia Galotti‘, bedürfen dieses Zwangsmittels nicht, abgesehen davon, daß Stücke von sehr geschlossenem Bau und geringem Personal sich überhaupt viel rascher abspielen als solche mit wechselndem Schauplatz und buntem Aufgebot. An der ersten Gabe, ‚Romeo und Julia‘, zeigt es sich, wie sehr Sie auf tunlichste Vollständigkeit bedacht sind, denn zusammengerechnet ist die Zahl der hier in eßige Klammern geschlossenen Verse gar nicht groß. Ein paar Kleinigkeiten sind unvermerkt unter den Tisch gefallen; ich hätte auch den Prolog und den einen ‚Chorus‘ ruhig mit A. W. Schlegel im Druck ohne weiteres weggelassen oder, wenn diese Stückchen durchaus gebracht werden sollen, die guten Verse des neuesten Dolmetsch Gundolf gebracht. Dieser wird Ihnen und uns nun bald den bisher schmerzlich vermißten deutschen ‚Macbeth‘ schenken, zu dem Schlegel leider nicht mehr gelangt ist, während die von ihm gleichfalls übergangenen ‚Lear‘ und ‚Othello‘ beim Grafen Baudissin immerhin viel besser fuhren. Rasche Vergleichung lehrt, daß Sie nur sehr selten, dann aber fast immer zum Vorteil, von dem mit unumstößlichem Recht für klassisch geltenden Schlegel abweichen, und so auch sonst, nur daß, soviel ich weiß, beim ‚Sommernachts Traum‘ andre Vorlagen reichlicher benutzt worden sind. Zunächst sollen weitere in Ihrem Theater heimische Werke Shakespeares folgen, dann oder schon dazwischen deutsche. In den gefälligen Typen erkennt man gern die von Schlegels Verleger Unger gebildete Fraktur wieder. Die Bilder endlich scheinen mir, gleich fern von Kostümportraits und bloßen Figurinen, in ihrer Lebendigkeit und Natürlichkeit dem Zweck der Ausgabe vollauf zu genügen.

Mit dem besten Wunsch eines gedeihlichen Fortganges ver-
ehrungsvoll Ihr ganz ergebener

Erich Schmidt

Figaros Hochzeit / von Emil Ludwig

Berheißung ist die Neunte Symphonie, Ausweitung jeder Form, ein großer Feldzug. Aber die Siebente und die Achte sind die Vollendeten: Gelenke federn, schweres Blut wallt wie getrieben, Dämonie ward Anmut.

Auch Don Juan, ganz wie die Neunte, läuft vom Himmel durch die Welt zur Hölle, auch Don Juan (sowie das Requiem) sinkt tiefer unter und schnellst höher auf als die andern acht Geschwister. Gleicht er nicht dem Firmament, bestirnt und glänzend: in das der Blick stürzt wie in den Abgrund? Aber die letzten Werke stehen immer jenseits der persönlichsten Form, sind nicht ihre Vollendung, sondern deren Folge. Sie lösen die eigenen Formen, kurz vor dem Ende, auf, geben einen mystischen Ausblick. Jene vorletzten sind es, die den reifsten Rückblick geben. 'Sturm' ist der Ansatz einer neuen Form — 'Pear' und 'Othello' waren vorher Ausdruck bedeutendster Zusammenfassung. Mit Opus 127 und Opus 133 beginnt eine neue Form des Streichquartetts — aber Opus 97 und die 111 drücken Beethovens Männlichkeit aus auf der Höhe. So geht es mit der Siebenten und der Achten Symphonie, und so mit 'Figaros Hochzeit'.

*

Mozart, den Wagner gern als „naiven, unbewußten“ Künstler stilisierte, „der seine Texte nahm, wo er sie gerade fand“ — dessen wählerische Kenntnisse und Bedenken aber seine Briefe erweisen, hat sich im höchsten Bewußtsein seiner, gerade seiner Welt den Figaro selbst ausgesucht, und er selbst hat erst den Da Ponte zur Bearbeitung veranlaßt, nicht jener ihn zur Komposition. Hier fand sein höchst selbsterkennerischer Genius, was er benötigte: ein vogelfreies Spiel, gaufelnd über einem Drama; einen Schleier wie von Silbersternen, gehaucht über eine Rüstung. Die Entführung, musikalisch weniger reich, scheint heut mehr eine Studie zum Figaro, und hier und vollends in der Zauberflöte mußte der Künstler allerlei Orientalia mitschleppen, seinem Wesen fremd. Figaro aber, nicht im mindesten spanisch, war nicht mehr Vorwand — war Blüte des Rokoko. Und wer wider das Denkmal Mozarts vor der wiener Oper eifert, der macht zu Unrecht den ‚Zeitgeschmack‘ von damals verantwortlich für die Mittelmäßigkeit eines nachgeborenen Künstlers. Denn Mozarts tägliches Dasein hat mit den reichsten und seltensten Tagen des Voltaire, des Molière und auch des Comte de Mirabeau gemeinsam: ohne Pathos frei zu sein von Schwere, göttlich ohne

Dithyrambus, und von solcher Form der Heiterkeit, daß man unter sein Bildnis schreiben dürfte: *In hilaritate tristis*.

In der Gestalt des Don Juan erzittert die nämliche Formel, dämonischer. Weil er tragisch endet, greift hier die Musik tiefer, findet Dinge, die eigentlich jenseits Mozarts liegen müßten, und ist aus solchen Gründen milder ‚vollendet‘ als Figaro.

*

Diese reichste und zugleich dramatischste unter allen Opern, die mit dreißig ‚Nummern‘ dreieinhalb Stunden dauert, an Erfindung grenzenlos wie höchstens Schuberts Symphonie, erstaunlich an Laune und Verwirrung und gänzlich unerreicht an Lustigkeit: ist es nicht, als ob in diesem Werk der ewige Springquell der Melodik eine schwere glänzende Kugel balancierte, wie es Brauch war in den Gärten unsrer Voreltern? Zuweilen, wenn der Springquell unruhiger sprüht, im Winde einer neuen Zeit, die morgen aufwacht — schon sinkt die Kugel tief, gleich wird sie stürzen, und immer wird das Auge auf die gestürzte starren, wird jenes Wasserspiel mißachten, dem die Balance fehlt —: da fliegt sie wieder hoch, das Tragische, an dessen Rande dieses Werk fast unablässig wandelt, ist abgewendet, wieder gaukelt das Spiel darüber hin. Freiheit und Gebundenheit, in solcher Bestimmtheit, in so reinem Wechsel: das ist es, was man am Figaro ‚griechisch‘ nennen könnte. Was die Dichtung vorbereitet, ist hier mit solcher Kunst des Musikers behandelt und verteilt, bis dieser Mikrokosmos von Gestalten völlig zur Symphonie geordnet ward.

*

Da steht, im Mittelgrund, die Dur-Welt des Grafen, fulminierend im Terzett und im großen Finale des zweiten Aufzugs. Aber wie zittert der Männliche in den Staccati des Duetts („So lang habe ich geschmachtet“), und dann stürmt er in der großen D-Dur-Arie, als wär’ es Don Juan selber. Am Schluß aber sinkt er auf die Knie mit den Latten: „O Engel, verzeih mir!“; und wenn er dann in der großen Fermate schweigt, rührt sich kein Atem im großen Opernhaus — und doch wissen alle und spüren es: das Spiel ist aus und alles versöhnt. In solcher Erschütterung verebbt diese ganze Welt trotziger Musik — und um den Grafen ist mehr Musik als selbst um Figaro.

Die Gegenbewegung liegt in der Gräfin, die, ganz umschleiert, doch immer genau an der Linie des Barockanten vorbeischiebt. Von ihrer ersten Arie geht sie, über den Augenblick schwermütiger Koketterie hinweg (als sie dem Pagen das Band wegnimmt), zur C-Dur-Arie des dritten Aufzugs und erheitert sich weiter in dem anschließenden Briefduett. Wie ist hier mit vollkommenem Bedacht die Vorstellung eines Stelldicheins (das doch nur eine List ist) benutzt zur Entwölkung ihrer Sorgen!

und leitet zu einer Melodie, deren Durchführung die derbere Susanne ganz auf ihre Weise abwandelt, ohne dabei je die gebotene Duettform zu beunruhigen. Und schließlich geht die anfangs tiefbedrückte Gräfin in voller Lustigkeit auf den Scherz ein, den Gatten zu überführen („Sie haben es befohlen, hier bin ich, gnädiger Herr“).

Selbst Susanne, anscheinend nichts als ein niedliches Opernzöfchen — hätte sie die wunderbare Arie gegen Ende nur wie durch Zufall? Dieses große F-Dur („O säume länger nicht, geliebte Seele“) hat man wirklich früher parodistisch singen lassen: weil Susanne ja als Gräfin verkleidet sei. In Wahrheit ist sie vielleicht das sinnlichste Zeugnis jener Reife und gewissen Traurigkeit, die aus dem ganzen letzten Akte strömt. Hier, wie auch in Bärchens „Unglückselige, kleine Nadel“ rinnen die Quellen von unten hervor — zuweilen glaubt man Glück zu hören. Ja, auf die nämliche Art gibt selbst Figaro, der nie aus der Fassung und nie aus der Laune zu Bringende, in der letzten Arie sein pessimistisches Stichwort.

Und man denkt an Watteaus Pierrot und seine Freunde.

*

Ein Page faßt alles zusammen. Abseits von allen steht Cherubim. Ist er nicht der Genius dieser Musik? Fliegt nicht in seinen Adern der Aufklang vom Knaben zum Entschlusse? Warum gab ihm sonst Mozart die holdesten seiner Weisen? Ihn, ihn liebte er, ihn umkleidete er mit einer Sinnlichkeit von solcher Süße und mischte Schwärmerei und Trauer, Verliebtheit, Entsagung und Begierde zu solchen Tönen, wie sie der melodische Kranz seiner Opern nicht wieder faßt. Da steht er in seinen lila Aniehosen, den Mädchenhaaren, den hübschen Spitzen, ungewiß, flackernd und genialisch, furchtsam und hipig, süßer als Antinous, anmutiger als Narcis, immer bezaubert und selbst Bezaubernder, wie unwirklich in diese Welt von Herren und Dienern gesunken, keinem untertan oder nur zugehörig. Daß er deutsch spricht, ist vollends unerklärlich, und geht man nach Hause, so summt man: *Non so, più cos'ason, cos'afaccio* und dann das andre: „*Voi che sapete, che cosa è amor*“ — und weiß gewiß nicht, welches schöner sei.

Dann denkt man an die entzückende Artôt de Padilla, die (aus der vortrefflichen Aufführung des berliner Opernhauses) aufglänzt wie ein kleines Wunder. Diese ist wirklich schlechtthin vollkommen, nicht nur an Stimme und Spiel, sondern als ob sie Mozarts Tochter wäre oder sein Sohn. Sie ist es, sie ist Cherubim, und Cherubim, das ist Mozarts Geist: weltlich besonnen, sinnlich beflügelt, wunschvoll in Harmonie — in tristitia hilaris, in hilaritate tristis.

Wiener Oper / von Paul Stefan

Ueber den Beginn der wiener Opernspielzeit ist erfreulich wenig und wenig Erfreuliches zu sagen. Rainer Simons brachte den währinger Instinkten das jährliche Opfer der Volksoper (man ist aber dort nicht zimperlich und gern bereit, es mehrmals im Jahr zu bringen, wenn es die Stimme des Volkes an den Kassen so will): es war „Der Schmutz der Madonna“ von Wolf-Ferrari. Ich weiß nicht, ob das Geschäft richtig war. Die währinger Instinkte hatten jedenfalls eine Befriedigung, wie schon lange nicht. Man kennt die Oper in Berlin und leider auch sonst schon. Neapel, Mala vita, Blut, Brunst, Kirchenschändung, Prozessions-Choräle und Abruzzensfrömmigkeit, die es liebt, den Mörderdolch zuvor weihen zu lassen. Wahhaftig, die Unternehmungen gesalbter Sinnlichkeit sind heuer in Wien zahlreich, und sie sind ordentlich untergebracht. Um den Ekel einiger Menschen von Geschmack braucht man sich nicht zu kümmern. Die Madonna, einst hohe Herrin der Künste, gilt heute als Theaterpielzeug, die allerchristlichste Zensur des neukatholischen Zukunftsösterreichertums hält segnend ihre ungeschickten Hände darüber, und die Bonzen lächeln breit. Die Massen haben ihren Zauber, die Weiber ihre Erregung und die Männer — aber Männer gibt es nicht mehr. Zehn, und der wiener Schwindel wäre vorbei.

Das Betrübliche an dieser neuesten Madonnenverunzierung ist die Musik, eben weil sie nicht ganz schlecht ist. Fast in jedem Takt verrät sich die verluderte Begabung. Und Schund sollte Schund bleiben. Dem Komponisten — baldige Auferstehung! Der Aufführung fehlte es nicht an guten Leistungen. Fräulein Engel, die Salome lichterer Augenblicke, sang und spielte mit der gebotenen Wildheit. Ziegler, der bayreuther David, war ein rührender und sympathischer Liebhaber. Der Chorus entfesselte die währinger Instinkte auch auf der Bühne. Diese Camorristen waren von erbgesessenen Pöblern nicht zu unterscheiden; und meine schönsten Erinnerungen an die behaglichen Lokale der lockern Messer, als wo man, von zwei Schutzeuten bewacht, für fünf Kreuzer tanzen durfte, wurden wach.

Die Anfälle der Volksoper haben aber immer noch etwas Versöhnliches. Was soll man dagegen vom Hoftheater zum Gaukler unsrer lieben Frau sagen? Da war nach ungezählten Proben, die alle andre Arbeit störten, eine — „Neueinstudierung“ der „Böhème“ zum Ereignis geworden. Soll man erst erzählen, daß eine solche Oper für jedermann „stehen“ muß oder doch mit einer leichten Nachhilfe wieder fertig zu sein hat? Soll man erst sagen,

daß die Hofoper andre Aufgaben hat? Ich habe das hübsche, feine Werk so gern wie nur irgendeiner; aber muß ich lange vorher auf alles andre verzichten, weil unsre Solisten in stundenlangen Proben zu Akrobaten und Excentrics herangebildet werden? Ja, ich muß, denn das heißt jetzt Regie; und die Musik ist abgeschafft.

Wieso denn? sagt der Direktor; sehen Sie denn nicht, daß der Maler, kaum daß der Vorhang in die Höhe geht, nach dem Takt des Orchesters malt (also da es gerade schnell spielt, mit rasenden Bewegungen jubelt); sehen Sie nicht, daß die Frierenden nach dem Takt der Musik von einem Bein aufs andre hüpfen und mit den Armen müllern; daß einer dem andern auf jedes Ahtel einen Schlag gibt: ist das nicht Opernregie?

In der Tat, es ist das, was Hans Gregor unter Opernregie versteht. Kommt noch die Erregung eines ungeheuren Wirrwarrs in Chorjungen hinzu, die etwa hier den Weihnachtsakt in Lärm begräbt, ein Realismus, der sich in Handgreiflichkeiten und Sinnfälligkeiten ausdrückt und ja nicht vergift, den Gemüseverkäufern einen Esel beizugesellen, dagegen über lauter Kostümdstudien und Regiebuchfolianten überfieht, daß man nicht im Ballkleid durch die Weihnacht läuft — und der Zauber ist fertig. Dieses war der vierte Streich. Pelleas, Don Pasquale, der Gaufler, Bohème. Oder anderthalb Jahre Gregor. Oder die Wiederholung der Komischen Oper. Oder der potenzierte Whymetal.

Ich erkenne die großen Fähigkeiten oder besser Fertigkeiten, die guten Absichten, den Fleiß des Direktors gewiß nicht. Als Helfer eines Musikers, eines Leiters im Sinne des Wortes, wäre er, wie übrigens auch Whymetal, unschätzbar. Leider ist er selbstherrlich. Dabei den sachlichen Aufgaben fremd oder doch zu schwerfällig dafür. Ich habe es satt, das Register des Fehlenden wieder und wieder abzuleiern. Ich kann nur sagen, daß uns Mozart fehlt. Und daß das noch ein Glück zu nennen ist. Lasse nur dieser Direktor die Hände vom „Don Giovanni“! Aufgaben: ein Wagnerzyklus, für 1913 ein Verdi-zyklus. Lösung: die Bohème. Rhythmisch gehupft, szenisch übervölkert, und mit einem wirklichen Esel; aber von Piccaver und von der Kurz so schön gesungen, daß die Leute kommen. Hoffino, Hosphathéphon, wo bleibst du? Hohe Intendanz, ein glänzendes Geschäft, gar keine Ausgaben, Ruhe vor jeder Kritik. Und Gregor als Filmregisseur! Welche Aussichten, welche Möglichkeiten! Schläfrige Gegenwart ohne Mut, ohne Konsequenz!

Das Verhältnis Gregors zur Musik ist schuld an den ewigen Kapellmeisterkrisen. Gregor sucht Namen oder Werkzeuge, am liebsten Namen und Werkzeuge zugleich. Aber die paar Dtrigenten, die zu gewinnen wären (Bodanzky zum Beispiel), wollen

nicht Sklaven dieser Regie sein. Die Werkzeuge wiederum, die das sein wollen, traut man sich noch nicht vorzuschieben. So blieb das unleidliche Verhältnis zu Walter. Man ließ ihn nicht fort, man verstand nicht, ihn zu halten. Endlich hat er seine Befreiung durchgesetzt. Und wird Direktor — in München. Uns bleibt das Regime, bleibt die Hoffnung auf Guarnieri und Schall als fast täglichen Retter aus der Not. Und ganz allgemein: die Hoffnung auf irgend wen und irgend etwas, was uns aus dieser erneuerten Komischen, ach, allzukomischen Oper aufreißt und emporträgt.

Schillertheater / von Herbert Ihering

Die Schillertheater, als Organisation und Willen ein Zeugnis für Berlins schöpferische Solidität, sind als Erfüller dieses Willens ein Zeugnis für die Unfähigkeit ihres Leiters. Sie haben ein Publikum, das zu 'König Lear' und 'Hedda Gabler' in gleichen Scharen strömt wie zum 'Probekandidaten' und zu den 'Kindern der Erzellenz', das den bessern Schauspieler mit dem gleichen Beifallsgetöse überschüttet wie den schlechtesten. Wie leicht also ist es, diese Menge an das Gute zu gewöhnen, indem man sie des Schlechten entwöhnt! Stattdessen hält es der Direktor des Schillertheaters für nötig, seinen Besuchern unterschiedslos den aufdringlichsten Kitsch und das ernsteste Welt drama vorzusetzen. Gegen das 'Weiße Röhl' will ich nichts sagen, aber gegen die fettigen Gefinnungsschwärze, die das naive Publikum immer wieder zu einer auftrumpfenden moralischen Parteinahme verleiten. Eine Zeitlang wechselten im Schillertheater O 'Flachsmann als Erzieher', 'Die Kinder der Erzellenz', 'Der Talisman', 'Des Pfarrers Tochter von Strelendorf' ab, und im Schillertheater Charlottenburg wurde dieselbe Reihe nur durch 'König Lear' unterbrochen. Dies Repertoire bleibt ein Skandal, solange andre Stücke verschiedenster Richtungen Abwechslung und Gewichtsverteilung ermöglichen. Herr Pategg pflege neben mehr Hebbel (Agnes Bernauer, Maria Magdalene) und Shakespeare (Lustspiele) mehr Anzengruber, Raimund, Nestron, Trenk, Benedix, Hartleben und höre so auf, durch ein Pharisäerrepertoire auf die unsaubersten Böllnerinstinkte zu spekulieren.

Dann aber wende er seine direktoriale Machtbefugnis mit aller Strenge gegen sich selbst und verbiete sich, jemals die Bühne wieder als Schauspieler zu betreten. Er selbst wird es nicht wollen, daß man in seinem Theater den 'König Lear' zu einem behäbigen Bierbankphilister degradiert, der sich neben dem Regel-

schieben auch einmal die Emotion schnaufenden Zähgorns gönnen will. Wenn der Direktor Pategg den Schauspieler Pategg in seiner possierlichen Gedrungenheit und Kurzatmigkeit sehen könnte: er würde ihn nicht einmal als Statist mehr der Lächerlichkeit aussetzen. Allerdings bin ich wieder zu optimistisch. Denn Herr Pategg duldet auch Herrn Alfred Braun, dessen winfelnder Dilettantismus in jedem Grenzest unmöglich wäre, und gibt ihm sogar den Wilhelm in den 'Geschwistern'. Er beschäftigt Herrn Richard Wirth, einen urkomischen Knecht Ruprecht, als Kloster, Herrn Conrad Wiene eine gutmütige, sich abhaspelnde Bedeutungslosigkeit als Ejler Lönborg und Herrn Noack als Gerichtsrat Brack, der aus ihm einen zynischen Residenztheaterintriganten macht. Ganz schlimm steht es auch mit den Damen, die ich erst gar nicht nennen will. Dabei weiß ich wohl, was dem Schillertheater nottut. Gewiß gehört Hedwig Paulh hierher, die wenigstens Haltung hat, und Gusti Becker, die Hilfslosigkeit rührend gestalten kann, und Marie Gundra, die eine diskrete Tante Julie gibt. Annie Rosar ist als Hedda Gabler zu schwer und zu eintönig. Sie hat kein Schönheitsgefühl und wird stellenweise fast bieder und sentimental. Aber es müßte mit ihr, wenn sie erst ihren bürgerlichen Heroinenton abgestreift hat, etwas anzufangen sein. Hoffnungslos ist auch nicht Herr Achterberg, wenn er in energische Zucht genommen wird. Als Lesman allerdings war er unmöglich. Ich würde mir sogar Herrn Paeschke gefallen lassen, wenn er nicht so eitel und applausjüchtig spielen wollte, und erst recht Herrn Hans F. Gerhard, wenn er versuchen wollte, seine kainzischen Deklamationsperioden mimisch aufzulösen. Und ich lasse Herrn Bildts diskrete Geschicklichkeit gelten.

Mit diesen wenigen erträglichen und vielen schlechten Schauspielern habe ich in dieser Saison nur eine Aufführung gesehen, die billigen Ansprüchen genügen konnte: einen Molière-Abend. Sonst ist es unerträglich, wenn mittelmäßige Mimen komisch sein wollen. Hier aber, in der 'Schule der Frauen' und im 'Misanthropen', war immerhin so viel Straffheit, Zwang und Gliederung, daß die gefährlichsten Instinkte nicht ausbrechen konnten. Auch hatte man mit Energie einen Stil versucht, der das Widerstrebende zusammenhielt. 'Die Kinder der Erzellenz' aber waren eine Nervenqual und 'Hedda Gabler' ein Schlafpulver. Wie kann man auf der einen Seite alles unterstreichen und überreiben, wenn man auf der andern alles verschleppt und niederbrückt! Wie kann man im 'König Lear' zwar ein einheitliches Dekorationsprinzip anstreben, seine eigene Idee dann aber wieder verniedlichen, auf ein Miniatursformat bringen und dadurch die Aufführung zu einer kindlichen Spielerei erniedrigen! Wie kann

man heute noch in Berlin nach alter Stadttheaterweise Szenen zusammenziehen und das Ruhelager Pears in ein Paradebett verwandeln! Die Schillertheater haben eine Aufgabe und haben die Mittel, diese Aufgabe zu erfüllen. Aber noch einmal: sie haben nicht die Leitung, die dieser Aufgabe und diesen Mitteln gerecht wird.

Rundschau

Peter Altenberg

Gewiß ein Druckfehler. Jeder Mensch weiß, daß es Peter Altenberg heißt, mit einem a und nicht mit zweien. Das ist indes ein schwerer Irrtum — P. A. schreibt sich von jetzt an: Altenberg. Mit dieser Tatsache muß die Literaturgeschichte rechnen und umlernen.

Als Peter Altenberg zu dichten anfang, hieß er bekanntlich Engländer. Mit diesem Namen war kein großer Staat zu machen, nicht einmal in dem englandfreundlichen Oesterreich. Für Peter nun war die Umdichtung seines Namens ein viel wichtigeres und schwierigeres Problem als die Geburt seiner Werke. Bevor er das erste Manuskript nach Berlin an S. Fischer schickte, nahm er sich einmal Fischers Verlagskatalog her. Engländer hätte zwischen Juliane Dérh und Ottilie Gaher berühmt werden müssen — es überließ ihn kalt. Er blätterte tagelang verzweifelt in dem Katalog herum. An der Spitze stand Annunzio — immer wenn er den Katalog von neuem erbittert wälzte, stand Annunzio wieder an der Spitze. Er konnte ihn aufschlagen, wann er wollte: Annunzio war von seinem Platz nicht wegzukriegen. Das versetzte ihn in furchtbare Wut, und er ging hin und taufte sich: Altenberg. Nachdem dies vollbracht war, schickte er das Manuskript händereibend an S. Fischer ab.

Und 'es begab sich, daß S. Fischer es druckte, und seitdem steht Peter Altenberg an der Spitze der deutschen Literatur. Seit fünfzehn Jahren gehen Jahr für Jahr die Kataloge von S. Fischer in die Welt, und immer fangen sie mit P. A. an, und so entstand sein Weltruhm.

Daß Altenberg Hofmannsthal in die linke Hosentasche steckt und Schnitzler in die rechte, das weiß er selbst natürlich ganz genau. Immerhin war es ihm verdammt recht, daß es für die, die es noch nicht wußten, durch das gerechte Alphabet zum sinnfälligen Ausdruck kam. Hermann Bahr rühte ihm zwar bedenklich nahe, aber der mochte Jahr für Jahr Meisterdramen in die Welt setzen, soviel er wollte — ein richtiges A B C läßt sich davon nicht irritieren.

Da geschah das Furchtbare: 'Das Sechszundzwanzigste Jahr' erschien. Der Verleger schickte es Peter als Angebinde auf den Semmering. Peter blätterte, sich ergötzend, eine Weile darin herum; als aber die Abteilung kam, die nach gutem alten Brauch mit Altenberg anzufangen hat, bekam er einen Wutanfall. Er zerriß das Buch und zertrümmerte die Zimmereinrichtung. Dann lief er aufs Telegraphenamt und gab ein langes konfuse Telegramm an den Verleger auf, worin er in der Hauptsache den Ersatz der Zimmereinrichtung energisch beanspruchte.

Der Verleger nahm es kopfschüttelnd zu den Akten.

Das Alphabet hatte diesmal mit Otto Alfscher angefangen.

Wer ist Otto Alfscher? Mit Riesenschritten lief Peter auf dem Semmering herum und sein Gehirn konnte nur noch den einen Gedanken fassen: Wer ist Otto Alfscher?

Als er seine Adresse heraus hatte, ließ er ein energisches Telegramm an ihn los: wie er dazu käme, sich diesen Namen beizulegen und ihn von seinem durch historische Rechte angestammten Platz zu verdrängen. Es hatte stundenlanger Verhandlungen mit dem Beamten bedurft, um die größten Beleidigungen aus dem Telegramm auszumergen.

Alfscher depeeschierte umgehend zurück: „Bitte tausendmal um Entschuldigung, aber ich heiße so.“

Diese Depesche tat weiter keinen Schaden, denn die Zimmereinrichtung war ja bereits entzwei.

Nach sechs gramvoll durchwachten Nächten erhob sich Peter mit einem seligen Lächeln von seinem Schmerzenslager und setzte von neuem den erstaunten Telegraphisten in Bewegung. Und der Verleger in Berlin las zu seinem Schreck folgendes: „Wegen Namensänderung bitte dringendst sofort sämtliche Vorräte meiner sämtlichen Bücher einzustampfen und neue Auflagen zu drucken.“

Peter hieß von diesem Tag an: Altenberg. Wie er sich mit seinem Verleger geeinigt hat, weiß man noch nicht.

„Peter Altenberg“ ist ein von Künstlerhand geformter, harmonisch klingender Name und hat seinen Weg gemacht so gut wie Odol. „Altenberg“ ist scheußlich — aber Peter ist glücklich.

Schmittchen

Das Wunderkind

Der neue Versuch Gustav Wieds kam am Stuttgarter Schauspielhaus zuerst heraus. Es heißt, das Stück sei eine Satire auf die „Wildente“; vielleicht hätte es das

werden sollen. Sicher ist nur, daß man auch in Kopenhagen Eulenberg kennt, und daß auch ein durchgefallener Satiriker sich noch von Vincenzens Sehnsucht berücken lassen kann. Freilich, Eulenberg duldet keine Pfscher, und so rettete sich denn Wied schließlich aus dem wirbligen Fluß unheimlicher Seelenphantastik auf feste Land und da auch gleich auf die breite Straße der jugendlichen Moralsgeschichte vom Wunderkind mit den armen Eltern und dem grausamen Impresario und der edlen Ketterin in der Not, und so weiter. Aber ein Wied blamiert sich nicht ungerächt: er hat immer noch einen scharfen Wiß zur Hand; und so stellt sich zum Schluß heraus, daß das Wunderkind garnicht jenem Vincenz gehört, sondern einem Hausfreund. Da holt der Satiriker zum Schlage aus: der Schamrei ist über dieses Geständnis seiner Frau und seines Freundes so gerührt, daß er die beiden beschämt um Verzeihung bittet. Man merkt: wenn das wahr wäre, müßte man Shaw, Eulenberg und Wied in einem Atem nennen. Aber Wied will das garnicht. Er tritt, ein schlauer Fuchs, vor den Haufen der Philister und sucht die Berrücktheiten seiner Kollegen lächerlich zu machen. Nachträglich erkennt man angewidert, daß er zwei Stunden lang über diese Schlußpointe geschmungelt hat.

Hermann Missenharter

Der junge Herr

Wenn ein Bühnenleiter wie Direktor Meißner in Heidelberg die Pflicht auf sich nimmt, Samuel Lublinski zu spielen („Kaiser und Kanzler“ wird im Januar 1913 hier zum ersten Mal dargestellt werden), so darf man ihm einen Schmarrn nicht übel nehmen, der von Herrn Joachim Delbrück stammt und „Der junge Herr“ heißt. In diesem Stück gibt es einen Gutsherrn und eine Inspektorstochter, und da sie beide jung sind, so kommen sie halt zu-

sammen. Aber damit ist uns natürlich nicht gedient, und so muß denn Hans-Joachim, der Liebhaber (infolge eines lange vor Beginn der Vorstellung erlittenen Säbelhiebs) in Wahnsinn enden und Gerda, die Geliebte, auf dem Pflaster des Guts Hofes. (Sie sprang aus dem Fenster, weil sie sich hatte kriegen lassen.) Es war ein schöner Abend. . . . Hans-Joachim und Gerda aber träumten vom 'Leben'. Sie tauschten Küsse und benahmen sich uns gegenüber sehr sadistisch, indem sie auch Worte tauschten. Eine Seele war natürlich ebenfalls dabei; die winselte, bevor sie aus den Körper fuhr. Es gelang dem Autor, uns in sechs lebenden Bildern mit melodramatischem Einschlag über das Liebesleben der Primitiven deutlichen Aufschluß zu geben. Der Bericht ließ an Vollständigkeit nichts zu wünschen übrig.

Die berichterstattenden Schauspieler waren mitleidig, wie man in der Provinz eben ist. Herr Vogel verirrte sich sogar auf menschliches Gebiet. Das war die einzige Stilwidrigkeit, denn im übrigen herrschte die schönste Uebereinstimmung. Ja gewiß, die Herren und Damen im Parkett und in den Logen klatschten tapfer und waren Herrn Delbrück dankbar, daß er seinen Smoking (es mag auch ein Frack gewesen sein) zeigte.

Hermann Meister

Bar und Zimmermann

Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat mit dieser seiner dritten Aufführung eigentlich erst recht seine Qualifikation bewiesen, das langentbehrte Volks-Opernhaus Groß Berlins genannt zu werden. Bei 'Fidelio' und 'Figaro' waren Einschränkungen zu machen, die hier besonders milde ausgesprochen wurden, weil, bei allen Unzulänglichkeiten, doch immer der Geist der Anständigkeit zu verspüren war. Solche Rücksichten dürfen nun allmählich außer

Acht gelassen werden: das Kind steht jetzt fest und sicher und marschiert sogar schon tüchtig.

Der unleugbaren Langweiligkeit, die das gut-bürgerliche Behagen des liebseligen Lorking um sich verbreitet, ist nur mit dem Mittel des beschleunigten Tempos zu begegnen. Im ersten Aufzug wirbelte der Staub noch etwas spärlich; man war des Ofteren daran, in ein leichtes Nickerchen zu verfallen. Mariechens Eifersucht war wirklich eine Plage, weil die kleine Elfriede Dorp einen Metronom verschluckt zu haben schien und auch sonst weder Ohren- noch Augenweide bot; weil Lorkmanns Stimme schon ganz verbraucht klang, ohne daß er etwa durch echten Humor entschädigt; weil der richtige Zar, Eduard Schüller, im Gegensatz zum falschen, Julius Lieban, eine gar beklagenswerte Figur machte. Doch der schwache Eindruck des Anfangs wurde im Verlauf der Aufführung verwischt, und so konnte die Kritik am Ende ihre volle Zustimmung zu der Begeisterung der Zweitausenddreihundert geben, die ganz spontan und echt war. Denn das Tempo wurde allmählich lebendiger, die Heiseren sangen sich frei und rein, der stodsteife Zar begann sich zu biegen, bunte lebendige Bühnenbilder sorgten für Abwechslung, und der Chor sang ebenso munter, wie das Ballett in seinen Holzschuhen tanzte. Im Sextett klangen die Stimmen ganz famos. Heinz Arensen, ein neuer Mann, zeigte in diesem Ensemble weit besser als in seiner Romange, daß er singen gelernt hat, und Carl Braun mimte die Charge des englischen Gesandten mit ernster Grandezza.

Beim letzten Auftritt gab es eine Überraschung, die ich deshalb besonders hervorhebe, weil sie der größte Teil meiner nachkritischen Herren Kollegen aus berufstechnischen Gründen nicht abwarten konnte: die Schiebebühne trat bei

offener Szene zum ersten Mal in Funktion und bewährte sich außerordentlich gut. Aus dem Ratszimmer von Saardam war man fast unmerklich in den Hafen versetzt; das Volk strömte aus dem Rathaus herbei; vom hohen Bord des Schiffes verabschiedete sich der Bar von der erstaunt lauschenden Versammlung: ein eindrucksvolles Bild, das nur durch die provinzielle Ungeschicklichkeit van Betts gestört wurde. Gustav Wunderwald zeigte sich hier, wie in allen andern Bildern, als phantasievoller, dabei gemäßigter Künstler.

Kapellmeister Rudolf Krasselt dirigierte. Flotter als den ‚Figaro‘, dabei stilistisch ganz einwandsfrei, mit lustspielmäßiger Leichtigkeit und übersprudelnder Laune, von dem immer sicherer werdenden Orchester niemals im Stich gelassen. Neutwar die Regie Hans Kaufmanns, der mit ‚Bar und Zimmermann‘ vom Schauspiel zur Oper übergeht. Auch hier fiel angenehm auf: das Festhalten an einer bestimmten Linie des Stils, der sich aus der Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Kapellmeister ergibt. Der schleppende Anfang war bald überwunden, und die abwechslungsreichen Chorszenen ließen dann die noch vorsichtige, aber für bunte Wirkungen geschickte Hand Kaufmanns erkennen. Eine energischere Einwirkung auf einige Solisten wäre zu wünschen. Ein so brauchbarer Sänger wie Eduard Schüller kann als Darsteller unmöglich so talentlos sein, daß er nicht durch fleißige Arbeit auch zum brauchbaren Schauspieler gemacht werden könnte. In diesem Fall sicher keine leichte Aufgabe, aber um so verlockender für den modernen Regisseur.

Fritz Jacobsohn

Sexualballett

So müßte man die Posse ‚Le Bonheur sous la main‘ von Paul Gavault nennen, die im Trianonthheater mitunter belacht wurde. Weil nämlich diese Posse

weder eine erzählbare Handlung noch auch irgendwelche komischen Figuren, weder Späße noch Witze enthält, sondern ganz und gar von der sehr respektablen Technik lebt, aus einer Anzahl stets liebevoller Männchen und Weibchen in immer neuen Evolutionen und Gruppierungen so viele neue Bärchen zu gliedern, wie nach den Gesetzen der Permutation nur möglich ist. Der Dialog könnte getrost wegbleiben. Kinodirektoren seien hiermit auf diesen schätzbaren Umstand aufmerksam gemacht. Zu Beginn hat der Marquis Saint-Renau ein Verhältnis mit Titine, Edmond eins mit Suzy, Antoine eins mit Françoise; ferner ist Jimmy der Bräutigam Claires, der Tochter des Marquis. Erste Figur: Der Marquis wird von Titine betrogen; Jimmy will sie zurückführen, aber Jimmy wird von Titine verführt, worauf ihm Claire den Laufpaß gibt. Zweite Figur: Claire verlobt sich mit Edmond, hierauf läßt Antoine Françoise fahren, um Suzy zu lieben, doch auch Edmond soll Titine versöhnen, auch Edmond wird von Titine verführt, erhält den Laufpaß. . . . Mehr tut wohl nicht not? Das Ganze ist geschickt angelegt. Der Mechanismus funktioniert exakt. Aber wenn man ihn einmal kennt, beginnt man sich zu langweilen. Gespielt wurde, wie eben Possen dieser Art hierzulande gespielt werden. Mit schwindender Leichtigkeit und mit einer Gespreiztheit des Sprechens, die man einfach nicht begreift. Hat noch keine dieser Damen im Leben den Satz gesprochen: Mein Herr, ich finde Ihr Benehmen zudringlich! . . ? Hoffentlich doch jede. Und hat noch keiner der Herren je gesagt: Ich wäre der glücklichste Mensch, wenn Sie mich liebten! . . ? Gewiß auch. Warum aber müssen diese Alltags-Banalitäten auf der Bühne so ausgesprochen werden wie: Das Schlachtroß steigt, und die Trompeten klingen . . ?

Ernst Goth

Deutsches Schauspielhaus

Berliner Börsencourier

Unser Korrespondent schreibt uns: Im Hamburger Zirkus Busch ging am Sonnabend und Sonntag Goethes „Faust I“ vor zwei ausverkauften Häusern in Szene. Die Inszenierung Hermann Rotters aus Berlin, sowie die wirksame Darstellung sicherten dem schwierigen Versuch ein volles Gelingen. Der große Erfolg des Abends ist dem guten Einfall der Regie zu danken, die Goethesche Dichtung auf drei Bühnen spielen zu lassen, wodurch die Anwendung des riesigen Zirkusraumes sich von selbst rechtfertigte. Die Darsteller, deren Spiel stimmungsvolle Beleuchtung unterstützte, wurden oft gerufen.

Der Beifall war stellenweise so stark, daß ganze Pausen durchgeklatscht wurde.

Berliner Morgenpost

Aus Hamburg wird uns telegraphiert: Eine „Faust“-Aufführung, die, wenn man sie den Berlinern zu bieten gewagt hätte, durch ihre Minderwertigkeit zu einem Theater-Skandal geführt hätte, wurde am Totensonntag im Zirkus Busch von einem Ensemble, das vorwiegend aus Mitgliedern des Deutschen Schauspielhauses in Berlin bestand, veranstaltet. Die Ausstattung war so ärmlich, daß sich jede anständige Provinzbühne ihrer schämen würde. Das Spiel, bei dem Hermann Rotter, der Regisseur des Deutschen Schauspielhauses, die Regie führte, stand auf dem denkbar niedrigsten Niveau.

Das Publikum gab seinen Protest durch eifiges Schweigen kund.

*

Zu der Veröffentlichung des Berichts im Berliner Börsencourier — der nicht etwa nachträglich, sondern zu gleicher Zeit auch in der Nationalzeitung erschienen ist — schreibt die Neue Hamburger Zeitung:

„Das berliner Blatt ist hier aller Wahrscheinlichkeit nach das Opfer einer empörenden Täuschung geworden. Sein hamburger Korrespondent, Herr Anton Lindner, hat das Telegramm, das eine ganze Reihe von tatsächlichen Unwahrheiten enthält, nicht abgesandt. Wir stellen den Angaben über den äußern Erfolg gegenüber fest, daß sich am Sonnabend bis zur Szene der Hexenküche keine Hand gerührt hat, daß aber nach jedem Auftritt vereinzelter Rischen zu hören war, und daß ein mattes Klatschen auf der Galerie vor der großen Pause sofort niedergezischt worden ist. Eine Reihe von Protestkundgebungen gegen die Vorstellung liegt uns schriftlich vor.“

Zur Charakteristik der Qualitäten der Vorstellung beschränken wir uns darauf, in Ergänzung unserer

früheren Mitteilungen folgende Fakta festzustellen. Beim Erscheinen des Erdgeistes wurde eine elektrische Klingel in Funktion gesetzt, durch deren Geräusch vermutlich das Gespenstisch-Unheimliche der Szene veranschaulicht werden sollte. Ein Osterchor war nicht vorhanden. Von der Darstellung des Faust, deren ver-schmierte Schamlosigkeit nicht zu kennzeichnen ist, mag der Umstand Zeugnis ablegen, daß die sich auf die Osterglocken beziehende Stelle am Schluß des ersten Monologs (Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon . . .) nicht gebracht wurde. Vor der „Hexenküche“ sollten die Zimmerwände des Studierzimmers entfernt werden, da sie etwa noch einen Meter in die höher gelegene Zirkusbühne hineinragten. Man nahm aber nur eine Wand weg — vermutlich, weil keine Arbeiter vorhanden waren — und spielte zwischen den Kulissenstücken weiter. Die Erscheinung der Helena sah man in einem Ausschnitt der Wand, dargestellt durch eine Dame, die anscheinend Rock und Bluse trug

und sich eine Schnedenfrisur über den Ohren gemacht hatte. Auf den amüsanten Zwischenfall, daß dies „himmlische Bild“ erst eine Minute später erschien, als es Faust mit Entzücken grüßte, sei nur beiläufig hingewiesen. Die aufgezählten Tatsachen allein lassen wohl genugsam erkennen, daß die Behauptung unsres Referates: die Vorstellung habe den Eindruck einer Arrangierprobe auf der Schmiere gemacht, gerechtfertigt gewesen ist.

Es bleibt nunmehr aufzuklären, wie die verlogene Notiz in den Berliner Börsencourier gekommen ist, handelt es sich in ihr doch um

eine verwerfliche Irreführung, die nicht nur im Interesse des angesehenen berliner Blattes, sondern auch im Interesse des Deutschen Schauspielhauses in Berlin aufgeklärt werden muß.“

Der Börsencourier räumt ein, daß er irreführt worden sei, und schließt:

„Wir danken den hamburger Kollegen für die Aufklärung und können nur versichern, daß wir bei Depeschmeldungen über Gastspiele des berliner Deutschen Schauspielhauses besonders vorsichtig sein werden. Es scheint notwendig zu sein.“

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb Neue Werke

Julius Wachsman: Das Hexlein, Römische Oper, Text von Richard Batka.

Annahmen

Benno von Franken: Böser Buben Besserung oder Max und Moritz und der gute Nikolaus, Weihnachtsmärchen, Musik von Walter Angelmeyer. Dresden, Alberttheater. (Rubinverlag.)

Korff Holm: Marhs großes Herz, Dreiaktige Komödie. München, Schauspielhaus. (Albert Langen.)

Heinrich Ilgenstein: Kammermusik, Lustsp. Königsberg i. Pr., Neues Schauspielh. (Eduard Bloch.)

Hans Müller: Gefinnung, Ein heiteres Quartett. Berlin, Kleines Theater.

Otto Solla: Goldzauber, Dreiaktige Komödie. Berlin, Kleines Theater (Direktion Altman).

Uraufführungen

1. von deutschen Werken

22. 11. Ludwig Ganghofer: Der

Wille zum Leben, Dreiaktiges Schauspiel. München, Schauspielh.

Karl Friedrich Wiegand: Marignano, Drama. Basel, Stadttheater.

23. 11. Viktor Leon: Der große Tenor, Lustspiel. Wien, Deutsches Volkstheater.

Heinrich Stobitzer und Richard Reßler: Grenzsperre, Dreiaktiges Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

25. 11. Curt Kraak: Der reine Tor, Dreiaktiger Schwank. Köln, Metropoltheater.

26. 11. Ottomar Enking: Peter Luth von Altenhagen, Vieraktiges Trauerspiel. Wiesbaden, Hofth.

Alfred Kaiser: Theodor Körner, Musikalisches Schauspiel. Düsseldorf, Stadttheater.

27. 11. G. A. Crüwell: Schönwiesen, Fünfsakt. Komödie. Wien, Burgtheater.

28. 11. Arthur Schnitzler: Professor Bernhardi, Fünfsaktige Komödie. Berlin, Kleines Theater.

30. 11. Frank Wedekind: Franziska, Modernes Mysterium. München, Kammerspiele.

2. von übersehten Werken

Paul Gabault: Die Erste — die Beste, Dreiaktiges Lustsp., deutsch von Erich Mox. Berlin, Trianontheater.

Emerich Kalman: Der kleine König, Operette, Text von Marton und Balogh, deutsch von Bodanzky. Wien, Th. a. d. Wien.

Emile Verhaeren: Philipp der Zweite, Dreiaktige Dramatische Episode, deutsch von Stefan Zweig. München, Neuer Verein.

3. in fremden Sprachen

Henry Bataille: Les Flambeaux, Dreiaktiges Drama. Paris, Porte St. Martin.

Paul Verola: Madame de Chatillon, Fünfsakt. Drama. Paris, Odéon.

Todesfälle

Otto Brahm in Berlin. Geboren am 5. Februar 1856 in Hamburg. Direktor des berliner Lessingth.

Enrico Annibale Butti in Mailand. Geboren 1867. Dramatiker.

Die Presse

1. Boffische Zeitung. 2. Börsencourier. 3. Morgenpost. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Arthur Schnitzler: Professor Bernhardi. Komödie in fünf Akten. Kleines Theater.

1. Man delectiert sich an den Einfällen und Ausfällen einer geschwinden Konversation, die ganz allein fünf Akte oder Redeszenen dieser etwas figurlosen und zu lang aufgeschossenen Komödie bestreitet.

2. Das Uebermaß an Worten hat Schnitzler nicht gehindert, lauter gesehene Menschen zu schildern.

3. Wie Schnitzlers Theaterinstinkt die Vorgänge für die Szene zubereitet, ist erstaunlich. Man wird

nicht viele in Deutschland finden, die das wie er vermöchten, ohne geschmacklos zu werden.

4. Selbstverständlich enthält auch diese Arbeit des Dichters sehr viel Feines, Gescheites, Interessantes; aber schließlich bedauert man doch, daß dieser feine Poet einem solchen robusten Stoff gegenüber abgeklärter ist, als er es verlangt.

5. Das Stück zählt nicht zu Schnitzlers Bestem, fängt als schweres und zähes Gefinnungs-drama an und besinnt sich erst in der letzten Viertelstunde, daß es eine 'Komödie' sein will. So hat es kein richtiges Pathos und keinen rechten Humor.

II. Paul Gabault: Die Erste — die Beste! Lustspiel in drei Akten. Trianontheater.

1. Es fehlt nicht an heitern Überraschungen, gewürzten Situationen und scherzhaften Momenten. Der richtige suggestive Spaß wollte sich aber nicht einstellen.

2. Die so oft gerühmte 'brillante Technik' scheint den Franzosen mehr und mehr zu schwinden. Wo blieb der Geist, der die Cochonnerie in Pikanterie wandelt? Wo Anmut und Laune?

3. Herr Gabault hat sich seine neue Variation über das alte Thema 'On revient toujours' ziemlich leicht gemacht.

4. Man sollte meinen, daß die Handlung für drei Akte etwas mager wäre; aber der Autor hat sein Augenmerk mehr auf die Auswahl und Charakterisierung der einzelnen Pärchen und auf die Ausarbeitung des Dialogs gelegt.

5. Es sei ferne, an dem Lustspiel irgendwelche Kritik zu üben. Ganz nebenbei sei nur bemerkt, daß es doch ein wenig langweiliger ist, als an dieser Stätte der Heiterkeit wünschenswert sein kann.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dernburgstraße 26
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Mäberg & Hentrich, G.m.b.H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

12. Dezember 1912

Nummer 50

Das Theatergeschäft / von Max Epstein Brahm

Wer eine wichtige Aufgabe darin sieht, an der geschäftlichen Gesundung des deutschen und besonders des Berliner Theaterlebens zu arbeiten, der hat beim Tode von Otto Brahm das Gefühl eines schmerzlichen Verlustes gehabt. Die Zahl derjenigen, welche man als Bühnenleiter für sozusagen mündelfähig erklären kann, ist erschreckend gering. Wenn wir die Schar der Theaterdirektoren überblicken, so gibt es vielleicht zwei oder drei, die bei Brahms Lebzeiten seine Kollegen zu heißen verdienten. Wer ein privates Kunstinstitut leiten will, muß nicht nur ein Kunstkennner, er muß auch eine Persönlichkeit mit Führertalent und ein geschäftlich unbedingt zuverlässiger Charakter sein. In welchem Maße Otto Brahm die beiden ersten Eigenschaften besaß, das ist nicht bloß in dieser Zeitschrift, sondern es ist auch an anderer Stelle so oft und teilweise mit solchem Nachdruck gesagt worden, daß man in diesem Zusammenhange nur darauf hinzuweisen braucht. Ueber Brahm als Geschäftsführer seines Unternehmens darf man aber wohl noch ein paar Worte hinterhergeschicken.

Otto Brahm war in Kunst und Leben ein ehrlicher und wahrheitsliebender Mann. Freilich ist es für jemand, der dauernd Erfolg hat, viel leichter, geschäftlich einwandsfrei zu arbeiten, als für jemand, dem es durch irgend eine Ungunst der Umstände schlecht geht. Den Erfolg hatte Brahm seiner glänzenden Einseitigkeit, seinem klaren Kunstverständnis und dem Instinkt für die Ventbarkeit des Publikums, dem Sinn für die Möglichkeit einer Erziehung der Masse zu danken. Unter solchen Umständen sind wahrhaft schwierige geschäftliche Fragen, ernste Erwägungen über nötige Transaktionen, die manchem Künstler das Hirn zermartern und seiner theatralischen Sendung den Schwung nehmen, kaum an ihn herangetreten. Es war seine beste Aufgabe, mit den

vorhandenen Mitteln richtig zu disponieren, klug und vorsichtig mit eigenem Vermögen und fremder Hilfe umzugehen.

Vor achtzehn Jahren übernahm Brahm von Adolph L'Arronge das Deutsche Theater. Das Stammkapital betrug 250 000 Mark, war also — in Anbetracht der Geldverhältnisse jener Zeit — als ausreichend zu bezeichnen, umsomehr, als ein für Brahms Repertoire geeigneter Fundus vorhanden war. Es wurde keine Gesellschaft mit beschränkter Haftung gegründet, sondern es wurde eine Art Gelegenheitsgesellschaft gebildet. Die Zeichner des Unternehmens hatten eigentlich keine direkte Gewinnbeteiligung, sondern es wurde mit jedem einzelnen der Beteiligten ein gleichlautender besonderer Vertrag geschlossen. Die Zeichner gaben das Geld gewissermaßen als Darlehn und sollten dafür eine Verzinsung von fünf Prozent erhalten. Nachdem die Verzinsung ausgezahlt war, wurde der Reingewinn derart verteilt, daß Brahm zunächst eine Direktionsbeteiligung von zehn Prozent erhielt und der Rest in zwei Teile zerlegt wurde, von denen die eine Hälfte wiederum Brahm, die andre Hälfte den Sozietairen zufiel. Diese Ordnung der Dinge erwies sich als so zweckmäßig, daß Brahm niemals neue Darlehn zu suchen oder sonst irgend welche Transaktionen, die auf Beschaffung neuen Geldes hingen, vorzunehmen brauchte.

An L'Arronge zahlte Brahm eine Jahresmiete von nur 75 000 Mark. Da ihm keinerlei Unterpachten gehörten, so entsprach der Mietspreis freilich durchaus den heute üblichen. Hinzu kam aber die schwere Last, daß er nicht allein alle baulichen Reparaturen ausführen, sondern daß er auch den ganzen Fundus, den er anschaffte, dem Eigentümer überlassen mußte. Hiervon ausgenommen waren nur die Anschaffungen des letzten Jahres seiner Direktionsfähigkeit am Deutschen Theater. Wenn er später das Deutsche Theater betrat, so machte er stets in einer sarkastischen Bemerkung seinem Aerger darüber Lust, daß er noch zuletzt die Treppe zum Ersten Rang hatte bauen müssen. Mit der ersten Aufführung der 'Weber' — am fünfundzwanzigsten September 1894 — kam für das Unternehmen, das sich seit dem ersten September schlecht und recht durchgequält hatte, der materielle Erfolg. Brahms Theater wurde die erste Bühne Deutschlands. Der Erfolg blieb ihm die folgenden Jahre treu, und so konnte er nach zehn Jahren das Deutsche Theater verlassen, nachdem er seinen Sozietairen nicht nur regelmäßig die Zinsen von fünf Prozent, sondern auch eine Dividende von elf Prozent gezahlt hatte. Es ist eine der Unbegreiflichkeiten des Theaterlebens, daß ein so kunstverständiger und tüchtiger Mann wie L'Arronge Otto Brahm ziehen ließ, um an seiner Stelle Paul

Lindau einzusetzen. Während dessen Direktion nur zehn Monate währte, schaffte sich Brahms im Lessingtheater ein neues Heim. Er hatte, als L'Arronge mit Lindau handelsmäßig geworden war, sofort Verhandlungen mit den Eigentümern des Lessingtheaters, Oscar Blumenthal und Baron Hartogensis eingeleitet, um eine Ablösung des Direktors Otto Neumann-Hofer herbeizuführen. Dieser ließ sich gegen eine Abfindung auf seinen noch vier Jahre laufenden Vertrag dazu bewegen, die Direktion an Brahms abzugeben.

Als der Vertrag mit dem Deutschen Theater erloschen war, hatte Brahms seinen Sozietairen natürlich auch ihr volles Kapital zurückgezahlt. Er gründete jetzt in derselben Weise, wie er es früher getan hatte, eine neue Gesellschaft für das Lessingtheater. Dabei war interessant zu beobachten, wie Brahms nicht nur den veränderten Geldverhältnissen, sondern auch dem Umstand Rechnung trug, daß ein Teil des Kapitals durch die Abfindung des Vorgängers aufgezehrt wurde, und daß er für das Lessingtheater einen neuen Fundus anschaffen mußte. Er erhöhte deshalb das Kapital auf 490 000 Mark, wovon er selbst, der jetzt dazu in der Lage war, etwa ein Viertel übernahm. Im übrigen blieben ihm seine alten Sozietaire auch unter den veränderten Umständen im wesentlichen treu. Unter diesen befanden sich fast nur Namen, die dafür bürgen, daß aufrichtiges Kunstinteresse und nicht irgend welche rein geschäftlichen Spekulationen die Beteiligung veranlaßten. Da war Robert von Mendelssohn, James Simon, Geheimrat Edward Arnhold, Generalkonsul Eugen Landau, Rosenheim, Familie Lewinsohn, Direktor Stern von der Nationalbank, Professor Ludwig Stein, der verstorbene Verlagssbuchhändler Geheimrat Baetel, Geheimrat Ernst Meyer. Es macht Freude, eine solche Gründung zu sehen, wenn man an berliner Gründungen der letzten Zeit denkt.

Der Geschäftsgang des Lessingtheaters war im allgemeinen sehr gut, wenn auch das eine oder andre Jahr geringere Erträge brachte. Nie jedoch ist es vorgekommen, daß Brahms nicht pünktlich seinen Sozietairen ihre Zinsen gezahlt hat, und es ist erfreulicherweise auch nie ein Abschluß mit einer Unterbilanz herausgekommen. Die Regulierung und die ganze Bureau-Organisation sind stets musterhaft gewesen. Es gab an diesem Theater niemals feste Zahltag, aber es gab auch niemals eine Rechnung, die bei der Präsentierung nicht sofort bezahlt wurde. Es gab keine offiziellen A-Conto-Tage für die Schauspieler; und es gibt trotzdem kein Theater, wo den Bühnenmitgliedern ein so weites Entgegenkommen gewährt wurde, wie es bei Brahms geschehen ist. Er hat niemals Gebrauch gemacht von dem Recht, in Krankheitsfällen

Reduktionen der Gage vorzunehmen. Kranke Arbeiter wurden oft ein Jahr und länger behalten. Er hat sogar noch für die Hinterbliebenen gesorgt. Bedürftigen Schauspielern hat er in unerhört reichem Maße Vorschüsse gewährt. Diese weitgehende Freigebigkeit gegenüber allen seinen Angestellten wurde von ihm ermöglicht und ausgeglichen durch die vollkommene Beherrschung der kaufmännischen Situation seines Unternehmens. Es kam ihm hierbei wohl zu statten, daß er vor Beginn seiner literarischen Laufbahn zwei Jahre im Bankgeschäft tätig gewesen war. Er prüfte täglich die Kassenverhältnisse und die darauf bezüglichen Buchungen. Am Donnerstags Abend ist er gestorben. Am Vormittag ließ er sich in der Klinik nicht nur den Kassenrapport, sondern auch den sogenannten Borrapport geben, der die Aufzeichnungen für die Vorverkäufe enthielt. Nach diesen Berichten bestimmte er auch den Spielplan für die nächste Zeit. Er stellte seine Bilanzen mit der größten Sorgfalt auf und disponierte über die fälligen Gelder. So gelang es ihm, trotz aller Vornehmheit der Geschäftsführung und trotz dem hohen Etat nicht nur alle seine geschäftlichen Verpflichtungen prompt zu erfüllen, sondern auch bei einer anständigen Lebensführung seinen Sozietären auf das eingezahlte Kapital im Laufe der Jahre achtzehn Prozent zurückzuzahlen. Er war hier wieder Geschäftsmann genug, um den Wunsch zu haben, unnütze Zinszahlung zu vermeiden, nachdem seine Mittel für alle Fälle ausreichend geworden waren.

Die Lage des Lessingtheaters ist heute, nach Brahms' Tode, derart, daß bei einer Liquidation des Unternehmens keiner seiner Sozietäre einen Pfennig verlieren würde. Die von ihm geschaffene geschäftliche Organisation, ein Muster von Ordnung und Disziplin, arbeitet förmlich automatisch weiter. Brahms hatte nur wenig Mitarbeiter zu seiner Unterstützung herangezogen; aber diese haben sich unter seiner Leitung durch viele Jahre bewährt und kennen jetzt zur Genüge seine Grundsätze. Für alle Mitglieder des Lessingtheaters gilt es als ein Vermächtnis Brahms, daß in Spielplan und geschäftlicher Handhabung nach seinem Tode in derselben Art weitergearbeitet wird wie zu seinen Lebzeiten. Brahms hatte den Wunsch, ein Werk über seine fast zwanzigjährige Tätigkeit als Theaterdirektor herauszugeben. Dieser Wunsch ist unerfüllt geblieben. Vielleicht findet sich ein Berufener, der ihn nach dem vorhandenen Material ausführt. Er wird dabei von dem Gedanken ausgehen, daß es in Berlin noch keinen Theaterdirektor gegeben hat, der für seinen Beruf eine solche Fülle von guten Eigenschaften jeder Art besessen hat, wie Otto Brahms bei aller seiner Begrenztheit.

Nissen und Rittner

Am dritten, am letzten Tage hält man sich der Delegiertenversammlung fern, weil der Widerwille allzu groß geworden ist. Zum hundertsten Male den Eiren die Handlungsweise des Andern „eine Schweinerei“ oder so ähnlich nennen zu hören; geduldig abzuwarten, bis zu welchen Gipfeln der Dritte seine Diebstahlsungen für den Vierten steigern wird, nachdem er ihn als „Verleumder“, „Lausbub“ und „Schuft“ begrüßt hat; mit eigenen Augen anzusehen, wie die Hoffnung des Fünften, von seinem Blase „weggeschossen“ zu werden, endlich in Erfüllung geht — das und dergleichen kann doch wohl nur Gäste reizen, die selber Radaubröder sind. Auch ohne bei den tollsten, den schimpflichsten Zwischenfällen zugegen gewesen zu sein, ist man in der Lage, sich für die deutschen Schauspieler zu schämen, daß sie oder wenigstens die meisten von ihnen sich nicht schämten. Sie standen auf und schrien: Wir sind Komödianten! Daran zweifelte niemand. Dann wieder sprangen sie auf und brüllten: Wir sind Menschendarsteller! Das wurde schon skeptischer aufgenommen. Aber daß einer erklärte: Wir sind Menschen! — das geschah zum Glück nicht. Ein Hohngelächter wäre die Antwort gewesen. Denn was in dieser Versammlung vor sich ging, das war wirklich unmenschlich. Was sich hier entwickelte, das war höchstens eine eminente Begabung für Theaterwirkungen derbster Art: für die richtige Verteilung von Paraderollen und effektvollen Chargen, für Ueberraschungen und Ueberrumpfungen, für die Anzettlung von Intrigen, für die Anlegung, Bedrohung und Entzündung von Minen. Wem Bühnenleiter wie Barnah, Schauspieler wie er und Haase, Stücke wie Sean' und der Königsleutnant' heute fehlen, der blieb nicht unbefriedigt, wofern sein Geschmaç es ertrug, das alles in einer Ausgabe für den Viehhof und andre peripherische Gegenden wiederzufinden. Aber wer von Hauptmann, Brahm und Rittner kam, der war ehrlich entsetzt über diese stampfenden, augenrollenden, haareraufenden Talmi-Talmas, von denen jeder die Behauptung, daß seines Wissens positive Arbeit geleistet werden solle, so gewaltig und so lange herausblötte, bis er stocheriger und die Zeit für die positive Arbeit unwiederbringlich vergeudet war; und von denen sich die kompakte Majorität am Schluß der Schlacht wahrhaftig einbildete, gestegt zu haben.

Wofür und worüber? Für Nissen und über seine Gegner. Ich selbst war vor zwei Jahren und noch vor einem Jahr für Nissen und wider seine Gegner. Ich war der Meinung, daß ein Teil der Schauspieler dem Präsidenten ohne triftige Gründe ein Vertrauen entzogen habe, daß, im schlimmsten Falle, dem Menschen entzogen werden durfte, und riet den klügern und feinern Elementen zur Nachsichtigkeit und Nachgiebigkeit gegen einen Mann, der, im schlimmsten Falle, nicht allen Ansprüchen der bürgerlichen Moral genüge, aber die Geschäfte der Genossenschaft mit ungewöhnlicher Tüchtigkeit besorge. Der Rat wurde nicht befolgt. Ja, es bildete sich gegen Nissen ein 'Protestbund', der ernstgenommen zu werden verdiente, weil an der Spitze ein klarer Kopf, ein tapferes Herz, eine reine Seele, mit einem Wort: Erich Ziegler stand. Was seine Flugblätter gegen Nissen vortrachten, mußte stußig machen. Das waren wirklich beängstigende Proben von Rechtsbeugung und Rechtsverdrrehung, von Brutalität, Dünkel, Willkürherrschaft — man könnte, wenn es sich nicht bloß um einen mecklenburgischen Dickhädel handelte, beinahe sagen: von Caesarenwahnsinn. Aber noch mehr erschreckten die Gegenkundgebungen eines 'Zwölfer-Ausschusses', die der Präsident zuließ oder gar inspirierte, und die einen ziemlich beispiellosen Grad von Gemeinheit erreichten. Kein Zweifel: mit der Sache einer Partei, die zur Abwehr ihrer Feinde keine andern als so schäbige Mittel hatte, war es faul bestellt. Um ein einziges Beispiel herauszugreifen: Otto Rienscherf, einem Ehrenmann, durch den dieses Wort seine Schmalzigkeit verliert, sollte ein Strich daraus gedreht werden, daß er vor neunzehn Jahren die Geschäftsbücher eines Lokalverbandes nicht ganz in Ordnung zu halten gemußt hatte. Hier war die objektive Unsinnsigkeit der Beschuldigung nicht einmal so unerträglich wie die offenkundige mala fides der Beschuldiger. Am unerträglichsten aber wurde entweder die Kurzdenklichkeit oder die Niedrigkeit einer Versammlung, die in einem Atem Herrn Rienscherf bescheinigte, daß er von untastbarer Lauterkeit sei, und Herrn Nissen, daß er sich gegen Herrn Rienscherf vollkommen korrekt benommen habe — als ob nicht das eine das andre ausschlösse. Der Antrag, dem Präsidenten in dieser Angelegenheit Absolution zu erteilen, war ein Scheinmanöver von Leuten, die gleich am Anfang herausfrieren wollten, wie die Stimmung für Nissen wäre, wie weit sie sich also vorwagen dürften. Das merkte ein Blinder schon vor

der Abstimmung, schon bevor Nissens Anhänger mit der Träne im treuen Mannes- oder Weibesauge ihn demonstrativ umarmten und abkückten. Aber wie viel würdiger hätte seine Partei dagestanden, wenn sie sein unqualifizierbares Verhalten gegen Rienscherf ruhig mißbilligt und ihn trotzdem für den besten aller möglichen Präsidenten erklärt hätte!

Ob er das ist, wird sich vielleicht jetzt entscheiden, wo nicht mehr jede Sünde und jede Unterlassung von ihm selbst oder seinen Partisanen damit entschuldigt werden kann, daß er seine Kraft in der Niederwerfung seiner Feinde aufbrauche. Die nächste Delegiertenversammlung, die bereits in der Chartwoche stattfindet, wird erweisen, was es wert ist, ohne Opposition zu regieren. Freunde ringsum. Sein häßlicher Geselle wird fragen, was Herr Nissen dazu sage, daß an einem Berliner Theater eine Schauspielerin für große Rollen ohne Gage, aber gegen ein Spielhonorar von zwei Mark engagiert ist — oder richtiger: was der Präsident der Genossenschaft dazu sagen würde, wenn er nicht zufällig an demselben Theater engagiert wäre. Keine Rotte von schwanzigen Verschwörern wird es wagen, eine ‚Dienstaufwandsentschädigung‘ von zwölftausend Mark für den Präsidenten übertrieben hoch und eine von achttausend Mark so lange ausreichend zu finden, wie die Differenz zwischen acht- und zwölftausend Mark den Hinterbliebenen ärmster Provinzschauspieler das Leben zu erleichtern vermöchte. Kein Rudel läffender Räter wird die fromme Nissen-Gemeinde dazu zwingen, den mannhaften Empfänger und wahrheitsliebenden Interpreten eines harmlosen Briefes zwei Tage lang durch Sach-Fälschungen und persönliche Verdächtigungen bis aufs Blut zu quälen. Man wird Zeit zur ‚positiven Arbeit‘ haben. Man wird nichts verschleppen noch verschleiern. Man wird die zahllosen wichtigen Anträge, an denen viele Ortsverbände viele Monate gekostet haben, der Reihe nach erledigen. Nur schade, daß man die Arbeit ohne die tauglichsten Arbeitskräfte verrichten müssen. Denn das ist das bedauerliche Resultat dieses polnischen, dieses wasserpolaadischen Reichstags: daß das Niveau der Genossenschaft mit einem Schlage klastertief gesunken ist. Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe. Der Sieg der Majorität über die Minorität ist in diesem Falle der Sieg der Kehlen über die Köpfe, der Muskeln über die Nerven, der Skrupellosigkeit über das Gewissen, der Barbarei über die Bildung. Die Biegel, Rienscherf, Otto, Mylius und Winds

haben ja nicht bloß ihre Ämter niedergelegt, sondern sind ganz und gar aus der Genossenschaft ausgetreten. Wer sich dabei nichts denken kann, der stelle sich vor, daß heute Hauptmann, Schnitzler, Webekind, Gulenberg, Sternheim und ihresgleichen sich einer sauberen Beschäftigung zuwenden und das Theater den — nun, den andern überlassen. Überhundert, wo nicht ein paar tausend Genossenschaftler werden dem Fähnlein der fünf bis sieben Aufrechten folgen. Es gibt bekanntlich Pyrrhussiege. Dies hier ist einer. Was sich vorige Woche im Künstlerhaus abgespielt hat, wird sich rächen. Ich fürchte, es wird sich schon Anfang Januar rächen.

Der einzige von den zahllosen wichtigen Anträgen, nämlich, der — wenngleich auch nicht durchberaten, so doch wenigstens ange- tippt wurde, befaßte sich mit dem Reichstheatergesetz. Für dieses wird in vier Wochen wieder eine Konferenz stattfinden, an der alle interessierten Faktoren teilnehmen sollen. Die Schauspieler wollen durchweg günstigere Bedingungen erzielen, und zwar nicht als besondere Gnade eines vereinzelt philanthropischen Direktors, sondern von Staats, von Gesetzes wegen. Also wird eine Kommission, die den Entwurf für das Plenum fertigzustellen hat, aufs sorgfältigste erwägen, wie weit man den Schauspielern entgegenkommen kann. In dieser Kommission nun wird neben einem Vertreter der Genossenschaft selbstverständlich ein Vertreter des Bühnenvereins sitzen, der nach Amt und Ueberzeugung darauf hinarbeiten muß, daß die Zugeständnisse an die Schauspieler möglichst verkürzt werden. Vor dieser Delegiertenversammlung wäre es leichter gewesen, sich mit ihm zu einigen, als jetzt. Denn jetzt wird er auf die Manierlichkeit der deutschen Direktoren, deren Tagungen freilich ohne jede Explosion verlaufen, und demgegenüber auf die Gemeingefährlichkeit der deutschen Schauspieler verweisen, wird auf die Hostie oder die Theraschwören, daß diese wilden Horde nur durch die strengsten Freiheitsberaubungen gefügig und menschenähnlich zu machen sind, und wird es zum Schluß wohlfliegend für ein unverantwortliches Verbrechen erklären, ihnen etwa noch mehr Freiheit und Freiheiten zu gewähren, als sie leider Gottes schon haben. Hoffentlich dringt er damit nicht weit. Aber soweit er dringt — est, histriones, vestra culpa, vestra maxima culpa.

*

*

*

Nun wird — dachte ich, als ich, das Wutgeheul der zitatensfrohen Schauspieler in beiden Ohren, von der Bellevuestraße zum Friedrich-Darl-Ufer schritt — nun wird der Winter unsres Mißvergnügens glorreicher Sommer' . . . Die Erholung bestand darin, daß es bloß langweilig war. Der Titel ist poetischer als das Stück. Er verspricht allerlei, was in drei dünnen Akten nicht gehalten wird. Immerhin haben sie Polgar zu der schönen kritischen Novelle angeregt, die am vierundzwanzigsten Oktober hier erschienen ist. Lest sie zum zweiten oder ersten Mal und erspart mir den Nachweis, daß Thaddäus Mittner irgendwo zwischen Schnitzler und Moser stecken geblieben ist. Wahrscheinlich ist es auch bemerkenswerter, daß Brahms verwaistes Ensemble die Komödie nicht dort gelassen, sondern energisch zu Moser hingespült hat. Ich fürchte Lessing, und ich fürchte fürs Lessingtheater, wenn das so weitergeht. Aber muß es eigentlich nicht so weitergehen? Mag sein, daß es für Brahms Mitglieder als ein Vermächtnis gilt, nach seinem Tode in derselben Art fortzuarbeiten wie zu seinen Lebzeiten. Ich glaube nur nicht, daß es ohne ihn dieselbe Art sein wird. Seine Stärke war: Uebertreibungen zu verhüten. Ich konnte das so hoch unmöglich schätzen, solange er Schauspieler hatte, deren schlichter und großer Natur ohnehin jede Uebertreibung widerstrebte. Schauspieler zweiten Ranges oder komödiantische Naturellen dagegen — wehe, wenn sie losgelassen! Sollen wir der Entfesselung der Mittelmäßigkeiten und der Star-Aspirantinnen wirklich noch anderthalb Jahre zusehen? Dazu wird nicht einmal für Freibillets, sondern allenfalls gegen Erstattung sämtlicher Unkosten ein Publikum heranzuziehen, mit Laffos heranzuziehen sein. Also begnügt Euch damit, die angebrochene Saison schlecht und recht zu Ende zu führen. Dann wird es für alle Teile vorteilhaft sein, daß Barnowsky im Lessingtheater, die Sozietät in der Kurfürstenoper beginnt. Beide haben volle neun Monate Zeit für ihre Vorbereitungen. In dieser Frist pflegen Kinder ausgetragen zu werden. Es gibt keine Brahmsche Tradition, die sich aufrecht erhalten, sondern allenfalls eine, auf der sich weiterbauen läßt. Dieses Ziel wird nicht erreicht werden, wenn Brahms Mitglieder ohne seine autoritative Leitung bis zum Ablauf seines Pachtvertrages weitergarkeln, vielleicht aber, wenn Barnowsky, die Sozietät und George Altman zu gleicher Zeit an die Arbeit gehen und sich gegenseitig mit allen Kräften das Leben schwer zu machen trachten.

Richard Gloster / von Theodor Lessing

Die englischen Philologen sind meines Wissens darin einig, daß die mächtigste Gestalt der Königsdramen etwa so entstanden ist, wie der Tronjer des Nibelungenliedes. In der mythenbildenden Phantasie des Volkes schließen sich die parteiischen Ueberlieferungen alter Chroniken zu einem legendären Träger übermenschlicher Greuel zusammen, in dessen Gestalt die Vorstellungen der Volksreligion fortwirken. Vom Loki des Mythos zur Gestalt Hagens, von Hagen zu Richard dem Dritten zieht sich eine feine Brücke; ich möchte sogar die Hypothese wagen, daß zwischen Shakespeares Drama und dem Nibelungenlied eine Beziehung besteht.

Es gibt nun aber Individualdramen und pragmatische Dramen, und die Königsdramen sind pragmatischer Natur. Sie sind pragmatische Schicksalstragödien so gut wie die Dramen Kleists oder Hauptmanns 'Weber' und 'Florian Geyer'. In diesen Dramen erwächst der Mensch aus den Zeitumständen, während das 'modernere' Individualdrama (dessen erstes Meisterwerk 'Hamlet' ist) in gewissem Sinne zeitlos ist. Ich halte es somit für falsch, das Drama 'Richard der Dritte', wie es meistens geschieht, als die Tragödie Richard Glosters zu spielen. Dieser Gloster ist nur der stärkste unter einem Haufen Ähnlicher. Der Oberbasilisk in einer Welt der Basilisken. Wir treten hier in eine Sphäre wie die des Rubensschen Höllensturzes. Wir blicken auf einen Anäuel verschlungener Leiber und blühender verdammter Gestalten. Wir treten in den Urwald der Leidenschaft. Oben in den Gipfeln schaukeln sich bunte Papageien und possierliche Affen. Fremdartiges Gestrüpp überwuchert tausendjährige Bäume. Keines Menschen ordnender Fuß betrat diese Dschungel, und vom Boden erhebt sich das giftige Gewürm fabelhafter Basilisken. In einer irrsinnigen Welt der allgemeinen Verrätere und Schwäche wird in dem niederhaft giftigen und zornwütigen Geschlecht der königlichen Bluthunde ein verkrüppeltes Ungeheuer geboren, häßlicher und darum in sich getriebener, geistiger als die andern. In dieser Welt, wo jeder bereit ist, jeden abzumetzeln, wenn es sein Interesse so mit sich bringt, ist es einem Gloster ganz unmöglich, zu denken, daß einer anders sein kann als er selber. Er mordet so naiv wie Wainwright, der nach einem Giftmord sich hinsetzt, um ein schönes Sonett zu machen, und er zerbricht in dem Augenblick, wo er sieht, daß das Gute in der Welt eine Macht ist und auch seine Titanen hat. Dieser Gloster wird nicht böse, so wie Macbeth oder Iago böse werden. Er ist es wesens- und naturnotwendig. In seinem granitnen

Charakter gibt es keine Entwicklung (obwohl Runo Fischer über diese Entwicklung ein Buch geschrieben hat). Solche Charaktere müssen aus Granit sein, denn der erste Zweifel am allmächtig Bösen würde sie schwach machen, und doch kommen diese Zweifel unvermeidlich als Geist der Gattung, und die Gattung geht rücksichtslos über sie dahin. Das Auge des Menschengeschlechts schlägt groß und voll sich auf in der wunderherrlichen Szene des Traummonologs, neben der Kirchhofsszene im „Hamlet“ die größte der Weltliteratur. Sie ist die Szene des zweiten Gesichts. In ihr wird die große Urdoppelung des Menschen aufgedeckt. Das zweite Ich tritt aus dem empirischen Bewußtsein hervor, und Bewußtsein, der Tropf Angst, begreift: „Sich soll ich sein, ich, durch mich selbst vernichtet.“ Die Philisttermoral wird an dieser Leiche sprechen von der Rache der ‚sittlichen Weltordnung‘ und unter den Klängen ihres Leibliebs: „Lieb immer Treu und Redlichkeit“ auch diesen Uebermenschen begraben. „Manche Schauspieler“, schrieb Friedrich Theodor Vischer, „sprechen diesen Monolog wie in einer Art von Delirium. Allein, so wahnsinnig er auch dem leichten Kopf erscheinen mag: Richard war nie klarer über sich als jetzt, seine Seele ist tief durchleuchtet.“ Nicht im Fieber, sondern im Trance muß der Richard gespielt werden und ja nicht als Heimtücker, Schleicher und Brunnenvergifter, sondern als ein Dämon. Wir leben ja in einer Welt, wo selbst zarte Königinnen einander anspeien und blutig küssen und die Leidenschaften aus den Menschen brechen, wie Schlamm und Feuer aus Vulkanen. Auch ist dem Richard der Buckingham zur Seite gestellt, wie das Schlechte dem Bösen, das Gemeine dem Teufelischen. Der Teufel aber übt immer jene wunderbare Suggestion aus, die man als Reiz des Widerwärtigen und Zauber des Häßlichen bezeichnen mag.

Paris / von Ludwig Rubiner

In Paris ist es möglich, daß eine Theaterzeitschrift jeden Tag im Format einer Zeitung erscheint. In dieser Zeitschrift „Commoedia“ inserieren täglich achtundvierzig Theater; mehrere Vorstadtbühnen und die etwa dreißig Variétés sind nicht mitgerechnet. Die Menge der pariser Cinémas könnte nur von der Gewissenhaftigkeit eines Botanikers gezählt werden. Von dem Banterott eines Theaters hört man nichts, aber auch nichts von Neugründungen. In allen pariser Theatern wurden am Anfang dieses Winters Werke aufgeführt, die nichts mit dem innern oder äußern Leben der Franzosen zu schaffen haben; dies scheint den Parisern angenehm zu sein, und einige Bühnen

haben mit der Nebenbei-Literatur ihren großen Saisonserfolg. Der Boulevard ist glücklich über die Posse vom „Palmenfrad“ (L'habit vert) im Théâtre des Variétés. Paris hält ihre Verfasser, de Fiers und Caillavet, für die sichersten Theatermänner Frankreichs, und es könnte sehr interessant sein, nachzusehen, wie mangelhaft locker die Stücke dieser Schriftsteller gearbeitet sind. Wenige Einfälle, die ganz aus dem Gebiet scherzhafter Gedanken — und nicht aus dem der Szene — kommen, werden zu umfangreichen Akten auseinandergezogen; die Atmosphäre wird nicht mit Vorgängen, sondern mit der Beweglichkeit lustiger Dialoge gefüllt. Käme irgend jemand auf noch treffendere Witze, so könnte er die alten leicht ersetzen. Das arme Gerüst dieser Stegreifskomödie (die in allem, was nicht gekonnt ist, dem unterhaltenden „König“ derselben Autoren entspricht), wird von Karikaturen aus komischen Romanen gefertigt. Der Gatte einer, wie es scheint, in Paris unvermeidlichen amerikanischen Herzogin fördert hier einen Liebhaber seiner Frau durch Verlegenheiten und lange Verwechslungen hindurch bis zum Palmenfrad eines Mitglieds der Akademie. Ein Akt, der nicht straffer ist als die andern, bringt — unsatirisch und nur kalauernd — die Akademie auf die Bühne, es werden mit feierlichen Gesten sinnlose Worte gesprochen, und man muß lachen, wie immer, wenn ein Schauspieler im Widerspruch zu seiner Haltung Unsinn redet. Ueberdies erscheint der Präsident von Frankreich, Durand (was Schultze bedeutet), und, weil er keine Beschäftigung hat, verheiratet er dem Herrn seine Tochter. Dies ohne Vorbereitung, ulkig hingewischt als stärkerer Fleck auf dem Bild. Daß man lache.

*

Da es indeß auf den Boulevards heut als sehr vorgeritten gilt, verbindungslos zueinandergesetzte Szenerien aufs Theater zu bringen (germanisierter Impressionismus für die Salons), so war der andre große Erfolg bei der Oper: „Der Adler“ (L'aigle) von Jean Nougès, welche, in der subventionierten Gaieté-Lyrique, den ersten Napoleon durch zehn Bilder mit Gesang und Tanz auftreten läßt. Die alte, wie man sagt, unentwirrbare Handlung „Robert des Teufels“ ist ein sophokleisches Muster von Geschlossenheit gegen diese zerpfückte grande opéra. Hier gibt es zwei Balletts, und neben dem ariosen Napoleon erlingt sich Josephine als Geliebte, Kaiserin und geschiedene Frau manchen Sopranerfolg. Die fette Homophonie des toten Massenets strahlt als subtiles Kunstproblem auf; noch kompakter vulgarisiert wird das Orchester-Unisono von Nougès ins Volk gepfeffert. Wer nach dem Titel erwartete, daß die Musik alle

paar Minuten die Marseillaise antippen würde, war keineswegs getäuscht. Im siebenundsiebzigsten Bilde sieht man den Papst Napoleon krönend. Späterhin deklamiert ein grün beleuchteter Geist Melodramatisches von den Schrecken des Krieges, und die ‚versprengte‘ Armee zieht ‚schweigend‘ über die russischen Schlachtfelder. Darauf wird jedoch für die Kriegslustigen des Publikums im folgenden Bilde von der Lust, die Armee zu erneuern, musiziert. Das Orchester macht Marschwalzer, Napoleon erscheint auf einem richtigen Richard-Wagner-Pferde, und der Chor muß jeden Abend dreimal wiederholt werden. Nach viereinhalb Stunden entläßt Sanft Helena den Zuschauer mit der angenehmen Ueberzeugung: „Das kann mir nicht passieren.“ Diese Ueberzeugung zu erleichtern, führt das Werk den Untertitel: ‚Der Sang vom Heldenleben Napoleons‘, und es wird gewiß schon Bearbeiter gefunden haben, die mit ihm die Opernhäuser Europas und Amerikas befruchten.

*

Die Hilfslosigkeit der neuen französischen Unterhaltungsbühne ist ein viel bedeutenderes Symptom der Entgallisierung des französischen Verstandes, als es die hundertfünfzigtausend Deutschen in Paris sind, die man nicht sehr liebt. Bühnensangelegenheiten, die vor zehn Jahren in Deutschland als merkwürdig neu und wichtig galten, sind es heute in Frankreich. Unverbundenheit der Vorgänge, isenische Zusammenhanglosigkeit gelten als sehr edle Qualitäten. Man ist, wie zu alter Zeit in Deutschland, sehr stolz darauf, diese Negative ‚innere Handlung‘ zu nennen und sich dabei mühelos amüsieren zu können. Da der Boulevard durchaus seine innere Handlung haben will, holt man ihm deutsche Autoren. Es gab ein Lustspiel von Davis und Dörmann (*La bonne vieille coutume*), das sehr gewissenhafte Kritiker am Ende doch zaghaft als Operettentext ohne Musik bezeichneten; und mit tiefer Wonne sah man sich das durchaus erotische Stück ‚Alt Heidelberg‘ an. Der Gil Blas veröffentlicht Hauptmanns ‚Bahnwärter Thiel‘, und das Théâtre des Arts gab drei Stunden, bevor es (wie jeden Abend) zur Erschütterung der Pariser die nedische Künstlertragödie ‚Der große Name‘ von Victor Léon und Leo Fall aufführte, in einer Matinee Hebbels ‚Maria Magdalene‘.

*

Doch es wird wichtig sein, auch einmal von den Winkeln zu sprechen, in denen, weit weg von den großen Boulevards, die wirkliche Kunst Frankreichs, sein Blut und sein Rhythmus Obdach findet, und auch von den wahren Bühnendichtern dieses Volkes.

Münchener Uraufführungen / von Erich Mühsam

Gerhart Hauptmanns fünfzigster Geburtstag gab außer dem Residenztheater, das „Gabriel Schillings Flucht“ in den Spielplan aufnahm, keiner münchener Bühne Anlaß, ein bewährtes oder umstrittenes Werk des Dichters in Erinnerung zu bringen. Es blieb der Literarischen Abteilung der Freien Studentenschaft vorbehalten, die Feier mit einem sehr interessanten Experiment zu begehen, indem sie, zum überhaupt ersten Mal, eine Aufführung des „Helios“-Fragments inszenierte.

Da Hauptmann es einmal für richtig befunden hat, das Bruchstück in seine Gesammelten Werke aufzunehmen, war es verdienstlich, es auch einmal auf der Bühne dargestellt zu zeigen. Die Münchener Kammerspiele (bisher Lustspielhaus) hatten den Theaterraum und schauspielerische Kräfte zur Verfügung für die Matinee gestellt, die mit Musik und Vorträgen eingeleitet wurde.

Bei all meiner Verehrung für den Dichter der „Weber“ und des Pippa-Dramas: ich hätte gewünscht, Hauptmann hätte seinen nicht nur äußerlich unfertigen „Helios“ der öffentlichen Kritik vor-enthalten. Was die Symbolik der „Versunkenen Glocke“ unserm Geschmack immer noch genießbar machen konnte: die Märchengestalten des Nidelmanns, des Waldschrats, der Rautendelein — das fehlt in diesem Fragment vollständig. In all den trübseligen Gesellen, die da in dem traurigen Kellerverließ versammelt sind, — dem Spielmann, dem Koch, dem Küchenjungen, dem Schlosshauptmann und Krieger — sollen wir die Sehnsucht des Dichters empfinden, mit ihnen allen die Trauer um den kranken König fühlen, der draußen Rahn fährt, um vom Meeresgrunde herauf das Tönen der versunkenen Glocke zu hören. Die von der andauernden Wiederholung des Themas bewirkte Ermüdung schwindet selbst beim Erscheinen des frischen Knaben Helios nicht. Man merkt die fatale Absicht, daß hier unter Tränen gelächelt werden soll.

Was nützen dabei die schönsten lyrischen Verse (die noch dazu bei der mehr als dürftigen Aufführung um jede Wirkung gebracht wurden)? Ein Werk, das sich als Drama gibt, soll doch wohl noch durch andre als sprachliche Reize wirken. Die Einsicht, die Hauptmann veranlaßte, eine Dichtung im Anfang abzu-brechen, hätte ihn auch bestimmen sollen, das Fragment einzufügen, bis spätere Generationen es für philosophische Doktorarbeiten ausgebuddelt hätten.

*

Im Schauspielhaus mußten wir uns ein neues Stück des Ludwig Ganghofer gefallen lassen — und dem lieben Publikum gefiel es auch dermaßen, daß ihm eine große Zahl von Aufführungen zu prophezeien ist. Gott, was dieser Schmalzhofers für eine gesunde Lebensauffassung hat! Die Gesundheit über alles — da gibts fei' nix!

„Der Wille zum Leben“ ist der Sieg der Lebfrischen über Lebens Gespenster. Die Sache ist nämlich so. Der selige Graf Erbach war wahnsinnig, sein Sohn, ein Anhänger der Vererbungstheorie, ist es ebenfalls. Nun hat die Gräfin-Witwe noch eine Tochter Lotte. Die kriegt (gleich wenn der Vorhang aufgegangen ist, bei einer musikalischen Soiree, wo man sich unter lauter Grafen, Baronen, Comtessen, Freifrauen gar nicht auskennt) einen hysterischen Anfall. Was wollen wir? Die wird auch noch meschugge. Der Schriftsteller Doktor Zaber, ein Schwarzalbe, sagt's, und der hat sich mit solchen Dingen befaßt. Aber die Baroness Willy von Leiz, die von Ganghoferschem Geist sprühende Raïsonneuse des Stücks läßt sich nichts weismachen. Sie gibt es dem Doktor Zaber — aber gründlich. Und dann ist da der Baron Robert Söllwang, ein laudummes Luder — aber g'sund! aber g'sund! Von Literatur weiß er garnichts — er sagt es selbst, wie zuwider ihm alle Kultur ist (was ihn später wo er schmalzig werden muß, nicht hindert, ganze literarische Essays daherezureden). Was der freundliche Leser schon gemerkt haben wird: Lotte und Robert lieben sich. Aber heiraten? Wo man nie wissen kann, ob Lotte nicht jede Minute überschnappt? Herrschaften, es wird dramatisch! Bei mir wirst du gesund, meint der Baron. Nein! stöhnt die Comtesse: wer den Klaps hat, der hat ihn! Die Baroness Willy meint, nur eine Pferdetur könne helfen, und so wird Lotten eingeredet, ihr Papa sei gar nicht ihr Papa: Mama Gräfin habe mal ein Verhältnis gehabt mit einem italienischen Marchese, dessen plötzlicher Tod zur rechten Zeit die Erinnerung an ihn weckt, indem er Lotte zur Universalerbin eingesetzt hat. Der also ist ihr richtiger Vater. Und deshalb — Vererbung ausgeschlossen. Lotte und Robert brennen durch aufs Landgut Söllwang. Na, und nach der Brautnacht solltet ihr Lotte mal sehen. Nicht wiederzuerkennen, gesund, vergnügt, kurtiert. Nun aber schnell heiraten! Der g'sunde Baron läßt den Pfarrer kommen, macht ihn Hals über Kopf besoffen und beschwagt ihn, sofort zu trauen; nicht eine Stunde länger darf das Konkubinat dauern, sonst gibts Leichen. Warum? Das weiß kein Mensch; aber der gute Pfarrer sieht ein, daß er in dem besondern Falle die Gesetze übertreten muß, und daß man unmöglich mit dem Aufgebot länger warten kann. Als Frau Baronin

erfährt Lotte endlich, daß ihre Abstammung vom Marchese frommer Schwindel war, und daß Mama stets eine tugendhafte Frau gewesen ist. Aber jetzt erträgt sie auch das mit Kraft, und alles zerfließt in Glück, Schmalz und Gesundheit. Durch Ludwig Ganghofer wissen wir es nun: Hätte Oswald Alving rechtzeitig eine Baronin Söllwang gefunden, hätt's mit ihm auch nicht das grausliche Ende genommen. Lebfrische — heil!

Die Regie führte Ganghofer selbst, und es ist anzuerkennen, daß das Schauspielhaus seit langer Zeit keine so gute Aufführung zustande gebracht hat. Es wurde ausgezeichnet gespielt. Marie Glümer fand sich mit der unmöglichen Rolle der alten Gräfin bezaubernd ab, und August Weigert war so gesund und dumm, wie man es von Baron Söllwang irgend verlangen kann. Herr Hofpauer machte aus der Episodenfigur des Pfarrers eine ganz prächtige Charakterstudie, und mit der allergrößten Achtung ist von der Leistung des Fräulein Lina Woimode, der Comtesse Lotte, zu reden. Jeden Moment in Gefahr zu sein, die Tragik ins Lächerliche umschlagen zu sehen, und dieser Gefahr mit vollkommenem Geschmaç so weit auszuweichen, daß aus dem verzeichnetsten Ganghoferschen Charakter eine glaubhafte und sogar ergreifende Gestalt wird: das verdient die stärkste Anerkennung. Einen bessern Nutzen für ihre Laufbahn als die Bewältigung dieser schwierigen Aufgabe hätte sich Fräulein Woimode nicht einmal durch ihre Schönheit schaffen können.

•

Der Neue Verein hat seine Tätigkeit wieder aufgenommen und als erste dramatische Veranstaltung Verhaerens 'Philipp den Zweiten' herausgebracht. 'Dramatische Episode' nennt der Dichter sein Werk, und er beweist darin, daß er kein Dramatiker ist, und daß er Schillers Carlos-Tragödie wohl lyrisch zu verfeinern, in keiner Weise aber dramatisch zu vertiefen gewußt hat.

Don Carlos, nach dem auch Verhaerens Stück hätte heißen müssen, ist eine fahrig, haltlose, von einem Extrem ins andre schwärmende Natur. Unvermittelt springt er von verliebten Ergüssen in heldische Posen über, von schäumendem Tatendrang in schwächliche Tränenausbrüche. König Philipp ist derselbe verschlossene, mißtrauische, harte Mann, den wir von Schiller her kennen. Aber seine Lügenhaftigkeit, die Tücke seiner Wortbrüche, seine kalten Intrigen geben ihm einen peinlichen Zug vom herkömmlichen Theaterböfewicht, und in seinem Beichtiger Frau Bernando, der hier den Domingo ersetzt, tritt dieser Charakter noch verschärft hervor. Der Marquis Posa heißt bei Verhaeren Don Juan d'Austria. Eine Gestalt ohne Feuer und Leben, die

auch für den Verlauf der Handlung fast entbehrlich wäre. Die einzige glaubhaft und schön durchgeführte Persönlichkeit ist die der Geliebten des Infanten, der Comtesse de Clermont. Das ist ein wahres, liebendes Weib, dessen Ihyrischer Charakter von dem Ihyrischer Verhaeren am sichersten hingestellt ist.

Der erste Akt ist rein Ihyrischer Natur. Er führt zwischen zärtlichen Liebesbetauerungen des Prinzen und der Comtesse in die politische Situation ein, die der in Schillers Don Carlos genau entspricht. Wunderschön ist das Auftauchen des Königs, der spionierend als Silhouette im Hintergrunde erscheint und an dem erschrocken Liebespaar vorbei lautlos über die Bühne verschwindet. Kurz hinterher ein zweiter Schatten, der des Mörders, der den spionierenden König bespizelt.

Im zweiten Akt entscheidet sich das Schicksal Carlos. Der König und der Priester stellen ihre jesuitischen Fallen aus, und die Szenen, in denen erst die Comtesse, dann der Infant dem König gegenüberstehen, sind nicht ohne dramatische Wucht. Doch wirkt auch dieser Akt skizzenhaft und rechtfertigt gar zu sehr den Untertitel des Werks.

Den stärksten Eindruck hinterläßt der Schlußakt, der die Exekution des verurteilten Prinzen bringt. Don Carlos wird von den eindringenden Mönchen aus den Armen der Geliebten gerissen, hört sein Urteil und wird im Nebenraum umgebracht. Die Inquisitionsstimmung teilt sich schauerlich mit, und erschütternd ist ganz zuletzt das wortlose Auftreten Philipps, der über die Bühne geht und an der Schwelle des Ausgangs, angesichts der Leiche seines Sohnes, in die Knie sinkt.

Die Aufführung, die unter Steinrücks Regie im Künstlertheater stattfand, hatte sehr gute Momente. Steinrück war mit seinem Philipp nicht durchaus auf seiner eigenen Höhe. Dagegen erfreute Herr von Jacobi durch die überaus temperamentvolle Gestaltung des Carlos. Die Comtesse de Clermont wurde von Frau von Hagen in schöner Haltung warm und vornehm gespielt. Herrn Alten gelang der schleichende Mönch zwar nicht vollkommen, aber hinter den technischen Unebenheiten des Anfängers konnte man doch wieder eine kräftige Persönlichkeit erkennen, die manches erhoffen läßt. Herrn Graumanns Don Juan verlor sich in theatralischer Pathetik, was jedoch teilweise der dichterischen Vorlage zuzuschreiben ist. Als ich das Theater verließ, empfand ich wieder einmal die Gewißheit, daß Friedrich Schiller doch ein großer Kerl gewesen ist.

Die Dilettantin / von Berthold Viertel

Ein junges schönes Mädchen meiner Bekanntschaft vertraute mir eines Tages an, sie wolle die bürgerliche Sicherheit ihrer Existenz aufgeben und zum Theater gehen.

Sie war damals siebzehn Jahre alt, aber keineswegs der Typus eines deutschen Backfischs, sondern bereits eine kluge junge Dame. Ich fragte sie nach den Motiven dieses unvorhergesehenen Entschlusses.

Sie erzählte mir ihren Zustand. Sie besuchte mehrmals in der Woche das Theater und empfand mit immer heftigerer Leidenschaft die Atmosphäre der Schauspielerei. Sie erlebte jeden Ausdruck, jede Geste mit schmerzhafter Spannung, litt darunter, daß sie selbst wie durch einen Fluch gebannt dastehen mußte, ohne in Ton und Bewegung ausbrechen zu dürfen. Zuhause las sie viele Dramen, eine gierige Leserin. Nachts träumte sie von dramatischer Gestaltung und erwachte, von der Lebendigkeit aufgeschreckt, und fand Verse, die sie tagsüber gelesen, auf ihren Rippen. Dabei entdeckte sie mit gruseligem und wollüstigem Erstaunen, daß sie Monologe und lange szenische Passagen wörtlich auswendig wußte, ohne je daran gelernt zu haben. Ihr Unbewußtes schuf selbständig an den wildbewegten und den eleganten Dialogen und drängte sich mit überzeugender Unwillkürlichkeit in die Attituden des Schauspielers.

Ich bat das Mädchen um eine Probe ihrer natürlichen Kunst, damit ich ihrer künstlerischen Natur inne werden könne. Sie sprach sofort und scheinbar ohne Scheu einen Schillerschen Monolog. Ich horchte angestrengt, aber ich hörte nur glatte Verse, ich sah nur gebräuchliche und abgebrauchte Bewegungen. Die wichtigsten Augenblicke, wo nach meinem Gefühl das Spiel hätte einsetzen müssen, blieben tot. Daß ihr Eigene meldete sich nicht, auch nicht durch irgend ein schülerhaftes Zeichen. Als sie zu Ende gesprochen hatte, schwieg sie bekümmert. Sie hatte offenbar wohl bemerkt, daß ihr kein Eindruck gelungen war. Ich fragte sie, nicht ohne Verwunderung: „Ist es das, was Sie in schlaflosen Nächten treiben? Beneiden Sie darum den Spieler auf der Szene?“ „Nein,“ sagte sie, „ich weiß, das war nichts.“ Und nach einer peinlichen Pause: „Ich schäme mich vor Ihnen. Ich kann mich nicht zeigen. Ich bringe es nicht über mich. Wenn Sie mir zusehen, bin ich gehemmt und verschlossen.“ Sie sollte ihrem Geliebten vorspielen, dachte ich.

Dieses junge Mädchen wurde ausgebildet. Zwei Jahre später lud sie mich ein, sie vom Zuschauerraum aus zu sehen. Ich dachte: sie ist ein feinerer Mensch. Damals, als sie noch ungeschult war, ihr

ichauspielerisches Ich noch nicht aus ihr herausgeholt, noch durch keine Technik gefestigt war, schämte sie sich natürlich vor mir, als wir, zwei gesellschaftliche Individuen, uns in einem Privatzimmer gegenüber saßen. Aber zwischen der Rampe und dem Parkett klappt ein ungeheurer Raum. Das Publikum ist bekanntlich eine formlose Masse, ein geschlechtsloses Ungeheuer. Vor dem Publikum schämt man sich nicht.

Meine Bekannte schämte sich doch. Sie war vom ersten Augenblick an spröde und scheu. Sie wagte nicht recht, die Augen aufzuschlagen. Jede ihrer Bewegungen brach mitten entzwei. Wenn sie quer über die Bühne zu gehen hatte, ging sie ungeschickt, wie jemand, der weiß, daß man seine Unwillkürlichkeit feindselig beurteilt. Sie drückte sich mit schlechtem Gewissen, als dürfe sie nicht ertappt werden, an den vielen zudringlichen Zeugen vorbei und wandte den Blick ab. Sie empfand uns alle offenbar als Privatpersonen. Sie war dabei rührend schön und mir sehr sympathisch in ihrer menschlichen Verschämtheit. Aber das Publikum wurde ungeduldig, begann sich selbst zu schämen. Noch hatte es zwar Mitleid, aber ich fühlte, daß seine tierische Brutalität sich bald aufbäumen würde.

Ich schränkte meine Hände in einander, daß die Knochen knackten. „Du doch etwas“, rief ich meiner Freundin innerlich zu. „Blick auf, schau der feigen Bestie ins Auge! Tritt ihr entgegen, steh steil aufgerichtet vor ihr da! Und du wirst unangreifbar sein. Die Bestie wird sich platt zu Boden legen, wird sich besiegt geben. Wird applaudieren.“

Aber das Fräulein dachte gar nicht daran, meine innigen Ratschläge zu befolgen. Denn sie war keine Schauspielerin. Sie war ein feinerer Mensch, eine Dilettantin. Sie schämte sich. Und gerade dieses Bartgefühl machte den Vorgang zu einer barbarischen Angelegenheit. Man sah eine junge Dame, die über die ihr gebührenden Grenzen weit hinausging. Gerade die Verschämtheit ließ deutlich werden, daß hier jemand das höchst Individuelle eines Körpers und einer Seele preisgab. Es geschah nicht das elementare Verschmelzen mit der aufgeschlossenen Empfänglichkeit der Zuschauer, sondern diese eine Person löste sich vom Bühnenbild ab, fiel auf — es war genant, zimperlich und dabei irgendwie zynisch. Kein Zweifel: dieses ganz besonders dezente Mädchen wirkte obszön, wenn auch nur leise. Sie erinnerte entfernt an die geschminzte Kindlichkeit etwa der Barrisons.

Ich mußte an die Schauspielerinnen denken, die nackt auf der Szene stehen. An die Erotik des Schleiertanzes, wenn eine Salome ihn tanzt. Schleier und Schleier fallen, die Zuschauer sitzen in Flammen, aber es ist ein unpersönliches Phänomen, ein

allgemein menschliches Ereignis. Es ist nicht Frau Bellincioni, die sich etwas vergibt, sondern es ist ein Geschöpf, das unwillkürlich und faszinierend aus ihr hervorbricht. Es ist das mythische Weib, Salome, die tanzende Prinzessin. Und die vielen Privatpersonen, die Individuen da draußen im Dunkeln sind eine einzige große Passivität geworden. Eine einzige mächtige Empfänglichkeit, keusch, trotz aller aufgewühlten Erotik, mit einer naturalistischen Keuschheit, die kein Einziger von ihnen aus sich selbst heraus vermag.

Aus dem 'Theaterkalender auf das Jahr 1913', der von Hans Landsberg und Arthur Mundt bei Desterheld & Co. in Berlin herausgegeben wird.

Rundschau

Marie Ramlo

Im disharmonischen Ensemble des münchener Hofschauspiels steht das älteste Mitglied frisch auf der Seite der Neuen. Vor vierundvierzig Jahren hat Marie Ramlo am münchener Hoftheater begonnen, und in so langer Zeit hat sie sich, trotzdem gerade in diesem Milieu die Gefahr nahe lag, unberührt von Komödiantenmanieren erhalten. Sie ist und war immer das, was wir mit einem billigen Schlagwort 'modern' nennen; ja, sie ist so modern, daß sie von heute auf morgen in Reinhardts Ensemble eintreten könnte. Aber weder sie noch Karl Häusser, der Jahrzehnte ihr ebenbürtiger Partner war, und der, wie sie, aus den Bedingungen und der Bedingtheit seiner Natur ein großer Darsteller wurde, haben den Ruhm (und die Gage) eines Virtuosen vom Schlage Boffarts erlebt. Immerhin muß man sich damit trösten, daß es auch in der Zeit, bevor das naturalistische Drama die Unnatur auf der Bühne in Mißkredit zu bringen begann, eine Minorität gab, die Virtuosität von Natur

wohl zu unterscheiden wußte. Man lese etwa, was Ludwig Speidel bereits 1880 über Boffart zu sagen hatte. Als aber mit Jbsen die Wertung der Echtheit einsetzte, entdeckte man, was die münchener Hofbühne schon lange in Marie Ramlo besaß. Hedwig Niemann hatte die Nora mit dem abgeänderten versöhnlichen Schluß gespielt: die erste Nora des 'Originals' war 1882 Marie Ramlo. Seitdem hat man sich gewöhnt, ihren Nora-Erfolg auf die erste Seite ihres Kontos zu setzen. Alte Theaterkenner aber empfinden die Ungerechtigkeit dieser späten Entdeckung und verweisen unter vielem andern auf ihre Marianne in Goethes 'Geschwister'. Und auch auf das sehr eigene Gesicht, das die unzähligen von der 'Raiven' Marie Ramlo gespielten 'Wadtsche' und 'Komteffen' trugen.

Solcher Erinnerungen bedarf es freilich gar nicht, um der Ramlo von heute gerecht zu werden. Wer sie erst jetzt — spät, aber nicht zu spät — kennen lernt, dem wird die Unbefangenheit ihrer Natur sagen, daß dieses Talent nicht an

ein Altersfach gebunden ist. Aus der großen Reihe ihrer Brachtgestalten prägen sich unverlöschlich diejenigen ein, die eine Möglichkeit des Vergleichs zulassen (die alte Millerin, die Mutter Clara Antons, Ludwigs Erbförsterin, die Mutter Jedermanns, die Mutter von Thomas Magdalene). Ihr Gebiet ist begrenzt. Ihre Stärke wurzelt in 'bürgerlichen', ernsten wie humoristischen Rollen. Röstlich sind in ihrer rundlichen Gestalt die Verkörperungen von Parbenüspießerinnen. Impulsiver ist Elise Lehmann, phantasievoller und reicher waren Marie Meyer und Hedwig Wangel, ist Ilka Grüning: aber keine der Größten versteht so gut, wie die Ramlo, auszuschneiden. Was sich der gesunden Robustheit ihres Wesens nicht anpassen will, läßt sie fallen. Für die Galerie spielt sie nicht. Sie hält sich nicht lange mit der Maske auf und läßt wohl am liebsten ungeschminkt heraus. Aus dem Vollen will sie schaffen und ist keine Freundin von Details und Ornamenten. Die Rollen müssen im Wesen von Marie Ramlo aufgehen können, oder Marie Ramlo straucht. Ihre Möglichkeiten liegen immer da, wo wahres Leid und tiefster Lebenshumor sich spiegeln sollen. Auch in der Erscheinung repräsentiert sie echte Mütterlichkeit in einer Mischung von Behaglichkeit und Lebensbejahung, die wohl das Unberzierteste ist, was man auf der deutschen Bühne treffen kann. So lange sie auf der Szene ist, bleibt es uns warm, und wir freuen uns an der Macht ihres Daseins. Alfred Mayer

Die fürstliche Maulschelle
Ein Spiel in fünf Akten von Ernst Freiherrn von Wolzogen, das im Breslauer Lobetheater zur Uraufführung kam. Der Ritter Hans von Schweinichen war ein Kerl, der im Raufen und Gausen, im Pumpen und Sumpfen sein in diesen Dingen wohlgeübtes

Jahrhundert dreist in die Schranken fordern konnte. Neben Maßfrug und Flamborg handhabte er sonderbarer Weise auch die Feder. Sie hat uns eine gar drollige Lebensbeschreibung hinterlassen, die in aller Harmlosigkeit ein erschreckliches Bild des wüsten Lotterlebens im frummen deutschen Mittelalter aufrollt. — Diese lehrreiche Chronika hat schon manchen Bearbeiter gefunden, zuletzt den Freiherrn von Wolzogen, der sich dabei in den schlesischen Ritter und in seinen ebenso rauf- und saufstigen, im Pumpen und Sumpfen dem getreuen Diener wohl noch überlegenen herzoglichen Herrn, den ersten der Heinrichs von Liegnitz, sterblich verliebte. Heinz und Hans, die bösen Buben, ließen ihn nimmermehr los, also daß er zuguterlegt ein 'Spiel' verfassen mußte, das der beiden lustige Missetaten der Bühne gewinnen sollte.

Sollte! In Wahrheit ist die epische Kapitelweisheit der alten Chronik ziemlich unverändert geblieben: von einem Drama oder selbst nur einem 'Spiel' lassen die anekdotisch lodern Szenen Wolzogens wenig merken. Wo er aber Eigenes hinzugibt, da sind die aufgesetzten romantischen Gliden am naturalistischen Wamms des ehrlichen, gänzlich unromantischen Schweinichen-Kerls alsobald zu erkennen. Zum Beispiel seine Liebesgeschichte. Im Lebensbilde sagt Schweinichen der Jungfer Margarete von Schellendorf Buhlschaft an und nimmt die Holde nach mehrjähriger Bedenklichkeit — so rasch heiratet das gute Hänschen nicht — endlich zur Frau. Bei Herrn von Wolzogen aber verliebt sich das bildhübsche Mädchen sofort in den bildhäßlichen, total verlotterten Hans. Und umgekehrt. Er aber ist zu — schüchtern, um ihr seine brennende Liebe zu gestehen. Lieber geht er wieder mit seinem Herzog auf Lustreisen. Was aber tut das holde Margaretlein? Schnurstracks legt sie einen Anappen-

toller an, läuft der Mutter weg und ihrem Hans nach. Der erkennt die Herzliebste nicht (die Liebe macht auch den Schweinichen blind), nimmt den schmutzen Burschen in seinen Dienst, und Margarete zieht nun unter dem Pseudonym Klaus landauf landab mit dem wilden Genossen. Endlich kehren sie heim. Klaus zieht die Jungenhosen aus, Margarete legt die Mädchenhosen wieder an, und jetzt erst merkt der dumme Hans, wer sein trauter Wandersumpfan gewesen ist. Wolzogen hat sich von diesem Verkleidungs-
spaß offenbar viel versprochen. In Wirklichkeit ärgerte er das Publikum, das in einer kulturhistorisch sich geberdenden Sittenkomödie solche Kindereien mit Recht ablehnt.

Parallel mit Hansens heiterem Liebesroman läuft des Herzogs trauriges Schicksal. Er hat seiner ehepeteten Gemahlin eines bösen Tages eine ebenso kräftige, wie fürstliche Maulschelle versetzt. Die „hohe Frau“ nimmt den schlagenden Beweis mittelalterlicher Ehe-
liebe krumm und verklagt den handfesten Gatten bei Kaiser und Reich, worauf er Thron und Land verliert. Zum Schluß muß er zufrieden sein, daß er sich aus einem elenden Landstreicherleben in ein standesgemäßes Prison retten darf. Auch dem Charakter des Herzogs fehlt es nicht an Wolzogenschen Umbiegungen. So wird ihm eine herzinnige Liebe zu seinen kleinen Töchtern angedichtet, eine Sentimentalität, von der der leibhaftige Herzog wahrscheinlich niemals angekränkt war. Aber trotzdem ist dieser Wolzogen-Heinrich in seiner gut getroffenen Mischung von dreistem Luder, ritterlichem Kriegermann und selbstbewußtem Duodez-
fürsten die wertvollste Gestalt des ‚Spiels‘.

Für fünf lange ‚Aktusse‘ wollen freilich die Becher- und Schwert-
Taten von Heinz und Hans nicht ausreichen, und so gibt Wolzogen

ein überreichliches Episodenwerk hinzu, in dem sein feiner Humor leider bisweilen in allzu tiefe Niederungen hinabsinkt. Ein dämlicher Junker mit einem Anhang verrückter Weiber ist gar aus der Operette in Wolzogens Spiel eingebrochen. So entsteht ein Misch-
masch aus Charakterkomödie, romantischem Schwank und grobem Clowns-
Ill, der zu der mit artistischer Feinheit stilisierten mittelalterlichen Dialektsprache oft gar nicht stimmen will.

Raum irgendwo wird es der Regie gelingen, alle die hier angeschlagenen, auseinanderstrebenden Motive in eine einheitliche Darstellungslinie zu zwingen. Die
breslauer Regie — Herr Bonno führte sie — folgte getreulich den Augenblickssprüngen des Autors. Sie hatte zudem die rechten Personen für zwei der wichtigsten Rollen nicht zur Hand. Aus dem Schweinichen, der durch einen wichtigen Reden von der Art Hans Marrs vielleicht zu retten wäre, machte der junge, für sanfte Jünglinge sehr begabte Herr Ill einen sentimental, zart besaiteten Don Quixote. Immerhin machte er etwas aus ihm, während seine Partnerin, Fräulein Milde, glaubte, die theatrale Art der Hosenrolle Margaretleins durch präziös gezielte Mimik noch unterstreichen zu sollen. Ihre musikalischen Volks-
lieder-Übungen — auch solche Anwandlungen hat das vielseitige Kind — waren noch schmerzlicher. So stand, von einigen tüchtigen Episodisten abgesehen, Herr Bauer als statlicher, den Launen seiner Aufgabe allzeit gewachsener Herzog als einziger wirksamer Nothelfer dem Dichter zur Seite. Möglich also, daß eine andre, bessere Darstellung der ‚Fürstlichen Maulschelle‘ stärkere Schlagkraft gibt. Hier brachte das ‚Spiel‘ seinen Autor nur einen persönlichen Erfolg, der stets einsetzte, sobald er sich vor der Gardine zeigte.

Erich Freund

Spibubenweihnacht

Dröhlmanns haben einen Sohn am Ganges, einen Schwager, der Konsul ist auf 'Dschawa' und eine Kölsch, die Lina heißt und sehr ehrlich und zweifelsohne tut. Am Weihnachtsabend, da die Herrschaft bei andern harbestehuder Pfahlbürgern ex officio und ex amore schlemmt, läßt sie ihren Bräutigam, den Zinken-Gottlieb, ferner den Schidsen-Karl, den Pracher-Ede und noch einen vierten Missetäter, dessen Bühnennamen mir entfallen ist, zu sich kommen. Man gedenkt, ein Schoß unproblematischer Inventarstücke der konjerbierenden Wohnung zu entnehmen, kann aber nicht umhin, bei dem ernstesten Werk dionysisch zu tänzeln. Nicht als ob die Sittsamkeit verletzt würde. Wohl aber maskiert ein jeder sein Elend durch herrschaftliche Garderobe. Zinken-Gottlieb gefällt sich und seiner Lina in der Leutnantsuniform jenes nach Indien verzogenen harbestehuder Jungen. Und ein hamburgisch großartiges Gastmahl geht vor sich. Leider kennt Zinken-Gottlieb keine Grenzen, raucht sogar aus einer Opiumpfeife und verfällt in Lethargie. Je zwei Menschen ziehen nun mit einer gefüllten Karre von dannen. Auf der einen lagern Schätze des Hauses Dröhlmann, auf der andern liegt Klemm: Linas Schatz, der Leutnant Gottlieb. Beide Gruppen landen auf der Wache. Zunächst gelingt es der schlauen Lina, sich bei den germürbten Polizeibeamten herauszulügen. Sie sei Leutnantsgattin und so. Unglücklicherweise wird zugleich mit der Karre zwei das Ehepaar Dröhlmann verhaftet. Philemon Dröhlmann, der auf dem Rückweg etwas duhn war und schon immer das Herz auf dem rechten Fleck hatte, half nämlich ein bißchen beim Reparieren des kaputtgegangenen Behälters. Mutter Baucis aber erkennt ihre Lina, und so werden die Wertwegenen in das hamburgische Zuchthaus Fuhls-

büttel wandern müssen. Die Jugend triumphiert in nackter Pracht.

Die Begebenheit hätte außerordentlich werden können. Herr Wilhelm Boed aber vermag den Stoff nicht zu meistern. Was eine phantastische, gespenstische, romantische Komödie hätte werden können, mißrieth zu einem Döhnchen, zu einer schwerverdaulichen Weihnachtsbrotzel, einer spießerisch stillen, mechanischen Mischung aus Hans Hyan und Otto Ernst. Der erste Akt ist fast künstlich ins Fade verbogen. Wie ganz anders hätte sich das Walten der Opiumpfeife ausnützen lassen! Der zweite Akt ist eine billige Köpenickiade und hat eigentlich mit dem ersten nichts zu tun. Wenn Herr Boed eine Figur charakterisiert, läßt er alle andern im Stich: so daß sie völlig hilflos und elend herumstehen müssen. Dagegen hat er Sinn für Wörtchen, Wendungen, Puzigkeiten — wie sie in unserm nordischen Großfeldwihla zu Hause sind.

Das Stück wurde im altonaer Schillertheater aufgeführt. Man hatte es ohne Phantasie inszeniert. Aber Fräulein Else Seibold verschaffte mir durch ihre ungezwungene, fein lustige, unbewußt routinierte Spielweise viel Vergnügen. Fräulein Seibold ist ungeheuerlich verschmiert, aber talentvoll.

Arthur Sakheim

Der Schneider von Malta

Man weiß, daß es das Bestreben vieler junger Komponisten ist, diejenige Art der Oper zu erneuern, die wir komische Oper oder Spieloper zu nennen uns gewöhnt haben. Zu diesen Komponisten gehört Waldemar Wendland, dessen komische Oper in drei Aufzügen 'Der Schneider von Malta' im Leipziger Neuen Theater zum ersten Mal gehört wurde. Das nicht sehr gewandte Libretto Richard Schotts trägt ein anmutiges und lenkbare Motiv in sich. Ein munteres Schneiderlein auf der Insel Malta 1850, der für die eingebo-

lische Besatzung zwölf weiße Mäntel gefertigt, aber einen dreizehnten für sich behalten hat, erfährt durch diesen Zufall und allerlei Verwickelungen von der Verschwörung gegen den Gouverneur. Aber alles Schlimme ist nicht sehr schlimm, selbst der Intrigant wird gnädig versöhnt, und alles kommt zum guten Ende. Dies Libretto hätte munter und fleißiger behandelt werden müssen, und dasselbe ist von der Musik zu sagen. Denn sie ist wohl reich an klangvollen und heitern Motiven, aber doch ein wenig zu dickflüssig, zu wenig lucid. Die Instrumentation ist vortrefflich, aber vielleicht zu subtil und verschnörkelt, als es für ein so heiteres Werk nötig gewesen wäre. Es bietet sich viel Gelegenheit zu lustigen und volkstümlichen Szenen, doch, wie angedeutet, das Lustige ist zu wenig heiter und zu gedämpft, sodaß die lyrischen, gefühlsmäßig ausmalenden Szenen als die wertvollern zu erachten sind. Die Szenen sind musikalisch so gewandt verknüpft, daß sowohl gesprochene Dialoge wie auch Rezitative vermieden worden sind.

Dieser junge Komponist ist also sicherlich als bedeutsamer Musiker zu betrachten. Man empfindet noch Puccinis, d'Alberts, Humperdincks Einfluß, und man weiß nach dieser Oper nicht, welcher Art von Musik oder Oper sich zuzuwenden Wendland anzuraten ist. Die Aufführung, die ich hörte, war zu schleppend und humorlos und ließ daher die bereits angedeuteten unerfüllten Stellen des Werkes mehr hervortreten, als zu wünschen gewesen wäre.

Kurt Pinthus

R a m m e r m u s i k

Rammermusik' heißt ein neues Schwankspiel von Heinrich Ilgenstein, und theatralische Rammermusik ist es, verglichen mit der Grobheit durchschnittlicher Amüsierschwänke. Es gibt sich als jeder Verwicklungsscherz voll wirklich lustiger Satire auf die Sittlich-

keitsschnüffelei einer kleinen Residenz, die Künstlerliebeleien einer ältern Serenissima und die Tenorverbimmelung guter Bürger. Die Voraussetzungen des Spiels wurzeln freilich im Boden unbegrenzter Pösssmöglichkeiten. Ilgenstein braucht da irgend ein Siebenstein, wo die Sittlichen den nackten Statuen Hüftschoner anlegen und nichts schwieriger zu lösen ist als die Tenorfrage! Er soll unverheiratet sein, weil verheiratete Künstler, wenn sie auf der Bühne fremde Weiblichkeiten küssen und umarmen, peinlich sind. Dann auch, weil die Frau Herzogin-Witwe dieser Theorie des Sittlichkeitsvereins aus praktischen Gründen zustimmt. Herr Niemeier, der engagiert werden soll, hat aber leider eine Frau, was ihm auch sonst schon hinderlich war, da verheiratete Tenöre für das Publikum so reizlos sind wie Eunuchen für Haremsdamen. Da rettet ihm diese Frau das Engagement, indem sie die blüherante Bürgerlichkeit aus- und die Rolle der Geliebten anzieht. So wenig wahrscheinlich das Fundament, so natürlich und konsequent ist der Bau des überraschungsreichen Dreiakters, den Ilgenstein darauf errichtet. Mit einer Energie, an der man aesthetisches Vergnügen haben darf, erpreßt er seinem Thema alle erdenkliche und manche unbedenkliche Komik. Er treibt die Verwicklungen mit amüsanter Logik bis zu jener Umkehrung, in der das Natürliche und Ehrbare als das Frivole erscheint. Es steckt Grazie und feinerer Geschmack in dem klug gemachten Spaß, der mit seinen gut entwickelten komischen Situationen immer in Atem hält. Es fehlt ihm auch nicht an einer Fülle nett witziger und boshaft spitziger Einfälle. Und wenn der Verfasser keinen Versuch macht, seine geschilderten Typen tiefer zu nehmen und damit über das Niveau des feinen Schwanks hinaus

höher zu steigen, so erreicht er seine komischen Wirkungen doch, ohne grob zu karikieren, seine satirischen, ohne plump zu verzerrern. Das Königsberger Neue Schauspielhaus war die erste glückhafte Station für das Werkchen. Es wird danach eine Rundreise antreten. Franz Deibel

Hauptmann in Stuttgart

Ich habe in meinem Bericht über 'Die Frau des Kommandeurs' gesagt, daß das stuttgarter Hoftheater am Tage Gerhart Hauptmanns stumm geblieben ist. Man hat mich nun darauf aufmerksam gemacht, daß das nicht wahr ist: daß das Hoftheater Hauptmanns Geburtstag sogar zweifach gefeiert hat, nämlich durch eine Matinee und die erste stuttgarter Darstellung von 'Gabriel Schillings Flucht'. Das ist auch wahr, und zwar ging beides ganz würdig vorüber, was ich hiermit gern bestätige; aber am Tage nach dem fünfzehnten November wußte ich eben noch nichts davon, was das Hoftheater am vier- und am siebenundzwanzigsten November tun werde, sondern konnte nur einigermaßen erstaunt feststellen, daß am Tage vorher unwiderruflich nichts geschehen war. Man meint nun hier, daß ich darüber nicht hätte erstaunt sein sollen, vielmehr ruhig noch länger hätte zuwarten können, ob nicht doch was nachkommt. Aber wer die Ehrungen der Fünziger Fulda und Dreher mitangesehen hat, wird eben leicht ein wenig nervös, wenn dann Hauptmann an die Reihe kommen soll, und meint vielleicht sogar ganz naiv, da werde man dann gleich drei Stücke spielen, weil doch sozusagen ein Unterschied besteht. Ja, das hatte ich gemeint; und das war natürlich eine Dummheit.

Hermann Missenharter

Hedda Gabler

Vom Theater in der Königgräzer-Straße wird 'Hedda Gabler' nicht gelebriert, sondern gespielt.

Rudolf Bernauer hat versucht, über frühere Vorstellungen hinauszuweichen. Er arbeitet mit stürmischerem Tempowechsel und mit energischeren Kontrastierungen. Er drängt heftiger zusammen, zieht weiter aus einander. Er will komponieren, Szenen gegen einander setzen und in sich abschließen. Bernauer hat 'Hedda Gabler' wirklich mit den Augen des Regisseurs gesehen. Er hat nicht die Schauspieler zu literarischen Deutungen: er hat das Stück zu szenischen Deutungen gezwungen.

Trotzdem hat er keine direkte, keine radikale Arbeit getan. Er hat zuletzt doch nicht das Buch, sondern die Aufführung des Lessingtheaters in seine Sprache übertragen. Er hat nicht Ibsen, sondern Brahms auf einen mimischen Ausdruck gebracht. Darum fehlt seiner Vorstellung die Steigerung und die Konsequenz. Wenn in der ersten Löbborg-Szene zurückgedämmte Temperamente aufbegehren und die Flammen zusammenschlagen, so sinkt dieses Feuer wieder in sich zusammen und hat keine Folgen für die kommenden Auftritte. Es bleibt bei einer äußern Beweglichkeit, bei einer Aufpulverung der einzelnen Szenen, ohne daß deren Bedeutung für den Zusammenhang gezeigt würde. Die Szenen stehen sich getrennt gegenüber, sie haben in sich psychologische Notwendigkeit, aber nicht in ihrem Verhältnis zu einander, nicht in ihrer Entwicklung aus einander. So wird man abgestumpft, empfindet den einen Auftritt nur als laut, den andern nur als leise, also beide nur als Quantität, aber nicht als qualitativen Ausdruck. Vom Anfang bis zum Ende führt keine zwingende Linie, und am Schluß steht nicht die Notwendigkeit des Todes.

Diese Notwendigkeit bringt auch nicht Irene Eriech in die Aufführung. Sie ist nicht die Tochter des Generals Gabler und wächst nicht in eine Ueberlegenheit hin-

ein, die Heddas Verbosität, Empfindlichkeit und Hysterie zuletzt mit einem Glanze wirklichen Schönheitsgefühles adelt. Alle Sehnsüchte sind bei ihr nur Laune, aber nicht Sehnsucht und Laune zugleich. Schauspielerisch ist fast alles mit einer blendenden Meisterhaft ausgearbeitet. Aber es entscheidet, daß die Friesch am schärfsten die zweideutigen Gespräche mit Gerichtsrat Brad trifft, daß die Löbborg-Hälfte äußere Unruhe und Aufgestörttheit bleibt. Tilla Durieux hat beide Hälften. Sie ist, wenn sie sich auf sich selbst besinnt, die ideale Hedda Gabler. Die Friesch ist nur zynisch. Herr Hartau, unruhig, gebannt auftretend, abgerissen, zerstreut sprechend, fesselt für einige Minuten als Ejlert Löbborg. Dann entgleitet er, weil man die Neugier-

lichkeit der Charakteristik merkt. Herr Gebühr als Tesman, Herr Burg als Brad sind fein und diskret, aber sie wiegen zu leicht. Und scheußlich ist die donnernde Frau Elvstedt der Gerda.

Trotzdem diese Aufführung Anlauf und Willen hat, bleibe ich dabei, daß Bernauers Aufgaben auf anderm Felde liegen, und daß er seinem Theater die Psychonomie zurückgibt, wenn er die Friesch und sich dem Konversationsstück zuwendet. Hedda Gabler werde ich mir nur wieder ansehen, wenn Kayler für Tesman, die Durieux für Hedda, die Lehmann für Tante Rulle, Wassermann für Löbborg, Sauer für Brad und die Höflich für Frau Elvstedt zusammengebracht sind.

Herbert Ihering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Maurice Donnay: Les Eclaireuses, Schauspiel.

Uraufführungen

von deutschen Werken

30. 11. Heinrich Hagenstein: Rammernusfil, Dreiaktiges Schspl. Königsberg, Neues Schsplhs.

Karl Müller: O alte Burschenherrlichkeit, Ein fröhliches Spiel in drei Akten. Bremen, Schsplhs.

Wilhelm Boed: Spühubentweihnacht, Zwei Akte. Altona, Schillerth.

Ernst von Wolzogen: Die fürstliche Maulschelle, Spiel in fünf Akten. Breslau, Lobeth.

1. 12. Gustav Krog: Martin Rogge, Schspl. Danzig, Stadtth.

2. 12. Emanuel von Bodman: Die heimliche Krone, Fünfsaktige Tragödie. Karlsruhe, Hofth.

3. 12. Alexander Engel und Leo Walther Stein: Die Hoflieferantin, 1stspl. Wien, 1stsplth.

4. 12. Franz von Schönthan und Rudolf Presser: Der Ketter in Rot, Dreiaktiges Schspl. München, Volksth.

Theater des Auslands

„Ein alter Brauch“, Lustspiel von Gustav Davis und Felix Dörmann, wurde unter dem Titel „La bonne vieille costume“ in den Bouffes parisiens aufgeführt.

Victor Hollaenders Operette „Der rote Rosa“ wurde durch die Operettengesellschaft Carnella in Italien zur Aufführung gebracht. Die Truppe wird mit dem Werk auch nach Südamerika gehen. (Eduard Bloch).

Neue Bücher

Björnstjerne Björnson: Briefe. Lehr- und Wanderjahre, herausgegeben von Salomon Roht unter Mitwirkung von Julius Elias für die deutsche Ausgabe. Berlin, S. Fischer. 342 S. M. 5,—.

Max Brod: Die Höhe des Gefühls. Szenen, Verse, Dichtungen. Leipzig, Ernst Rowohlt. 118 S. M. 3,—.

Moriz Goldstein: Begriff und Programm einer jüdischen Nationalliteratur. Berlin, Jüdischer Verlag. 21 S. M. —50.

A. Halbert: Bayreuth? Cosima — oder Richard Wagner. Offener Brief an Hermann Bahr zur Parsifalfrage. Lüneburg, Rudolf Braun. 16. S. M. —20.

Gerhart Hauptmann: Gesammelte Werke. Volksausgabe in sechs Bänden. Berlin, S. Fischer. In Leinen gebunden 20 M.

Briefe von Ph. O. Runge. Ausgewählt von Erich Sande. Berlin, Bruno Cassirer. 427 S.

Hermann Lebh: Die Frau im Traum. Berlin, Bruno Cassirer. 140 S.

Theaterkalender auf das Jahr 1912, herausgegeben von Hans Landsberg und Arthur Mundt. Berlin, Oesterheld & Co. 239 S. M. 2,—.

Dramen

Hans Lienert: Wahrheit, Ein Bauerndrama in drei Aufzügen. Leipzig, Max Hesse. 75 S. M. 1,—.

Wilhelm Schmidtbonn: Der verlorene Sohn, Ein Legendenpiel. Berlin, Egon Fleischel & Co. M. 2,—.

Zeitungen und Zeitschriften

Julius Bab: Die ‚Veredlung‘ des Rientopps. Gegenwart XLI 47. Nebenrollen. XV. Der alte Siward. Der neue Weg XLI 47.

Otto Brahm. Gegenwart XLI 49.

Paul Warchan: Das Ballet in Rußland. Theater IV 7.

Ludwig Barnab: Moderne Theatergründungen. Woche XIV 46.

Joachim Bellachini: Lustbarkeitssteuer. Deutsche Bühne XIV 18.

Oscar Vie: Der Weg zum Figaro. — Ariadne auf Naxos. Neue Rundschau XXIII 12.

Oscar Blumenthal: Der Film auf der Anklagebank. Deutsche Bühne IV 18.

Otto Brahm: Der junge Rainz. Neue Rundschau XXIII 12.

Arthur Gloesser: Otto Brahm. Voss. Ztg. 612.

Fritz Engel: Otto Brahm. B. Z. 608.

Emil Faktor: Otto Brahm. B. Z. 560.

Norbert Falk: Otto Brahm. Berl. Morgenpost 328.

Oscar Maurus Fontana: August Strindberg. Merker III 22.

Walter Fürst: Dekorationen. Strom II 9.

Karl Grunsky: Richard Strauß und sein Ende. März VI 47.

Julius Hart: Der unverständene Kleist. Zukunft XXI 8.

Georg Hirschfeld: Gerhart Hauptmanns fünfzigster Geburtstag. Bücherturm III 2.

Anton Heiniß: Die Heiligkeit des ‚Parsifal‘. Voss. Ztg. 620.

P. Heinsid: Umland als Dramatiker. Der neue Weg XLI 47.

Jarno Jessen: Ich suche Shakespeare. Voss. Ztg. 597.

Vereine

‚Vereinigung deutscher Bühnen-Veteranen‘ nennt sich ein kürzlich gegründeter Verein, der es sich zur Aufgabe machen will, für Bühnengehörige, die infolge hohen Alters nicht mehr ertwerbsfähig sind, ein Altersheim zu gründen. Solange der Verein nicht imstande ist, ein eigenes Haus zu erwerben, sollen die Hilfsbedürftigen auf Kosten des Vereins anderswo untergebracht werden. Das nötige Kapital soll in erster Linie durch Wohltätigkeitsveranstaltungen zusammengebracht werden. Die erste dieser Vorstellungen findet am

neunzehnten Dezember, abends zehn Uhr, in der Philharmonie statt.

Engagements

Altenburg (Hoftheater): Ernst Brück von Jena 1913/15.

Berlin (Schillertheater): Heinz Sarnow 1913/18.

Bremen (Schauspielhaus): Fritz With (Dramaturg).

Darmstadt (Hoftheater): Hans Vertram ab 1913.

Dresden (Hofth.): Hugo Jäger vom Leipziger Schauspielh. 1913/16, Anneliese von Normann 1912/13.

Hildesheim (Stadttheater): M. J. Senius reengagiert bis 1915.

München (Hoftheater): Otto Feh (Kapellmeister) vom aachener Stadttheater ab 1. Mai 1913, Helene Ritscher ab 1. August 1913.

Riga (Hagensberger Theater): Walther Beckmann vom Komödienhaus Frankfurt a. M.

Wien (Deutsches Volkstheater): Lore Busch vom berliner Komödienhaus.

Todesfälle

Ernst Gettle in Berlin. Geboren am 8. Oktober 1841 in Berlin. Früher Direktor des wiener Raimundtheaters und des berliner Sebbeltheaters.

Nachrichten

Paul Lindau hat sein Drama 'Der Andre' für den Film bearbeitet. Die Hauptrolle stellt Albert Waffermann dar.

Die Presse

1. Boffische Zeitung. 2. Börscncourier. 3. Morgenpost. 4. Lokalanzeiger. 5. Tageblatt.

1. Thaddäus Rittner: Sommer, Komödie in drei Akten. Lessingtheat.

1. Erst schien es, als ob Rittner einen eignen Ton führte; aber der mutwillige Strich wurde unent-

schlossen, die Farbe verblaßte, und so erlag dieser Versuch einer Komödie vom fröhlichen, traurigen Leben der Ungulänglichkeil aller Mittel.

2. Die vorbeigleitende, zu sorglos schöpfende Komödie hat jedenfalls Punkte, die interessieren. Nur sind sie zu flüchtig berührt, nicht herausgearbeitet.

3. Man möchte die hübsche Novelle bedauern, die Herr Rittner hätte schreiben können, und die er, ohne Geschick für die Bühne, verdorben hat.

4. Es kam während aller drei Akte dieses Sommers nicht einmal eine warme Stimmung auf.

5. O 'Sommer', du bist ein Trauerschwank.

II. Robert Sauter und Alfred Palm: Graf Pepi, Lustspiel in drei Akten. Lustspielhaus. (Siehe: Schaubühne VIII, 48.)

1. Die Komödie gehört ganz und gar in den Bereich der Spekulation; aber die Berechnung erwies sich nicht als eine glückliche.

2. Ein bißchen Roman und ein bißchen Scribels 'Bataille des dames' — das Ganze in große Liebesswürdigkeit eingehüllt und oft von anheimelnden Humor übersonnt.

3. Eine nette Szene, die aber auch noch nicht einmal allzu geschickt durchgeführt ist, und sechs oder gar sieben gute Wiße — das ist das Fazit.

4. In flottem, witzigem Dialog und guter Charakteristik der einzelnen Figuren erzählen die beiden Autoren eine Episode aus dem Kriege 1866.

5. Ein gefälliger, oft witziger Dialog begleitet die leichte Handlung, die Charakteristik besonders der Nebenfiguren und zum Teil auch des Grafen Pepi ist mit geschickter Kenntnis der Bühnenwirkung durchgeführt.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuscripte werden nicht zurückschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dornburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsborg & Sontich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

19. Dezember 1912

Nummer 51

Unveröffentlichte Briefe

Hans von Bülow's

Mitgeteilt von Ernst Goth

Vor etwa einem Jahrzehnt starb in Budapest der einstige Pianist und Musikalienhändler Johann Nepomuk Dornik. Er hatte die letzten Jahre seines Lebens in völliger Zurückgezogenheit verbracht, und unter der jüngern Musikgeneration Ungarns kannten ihn nur wenige. Jene aber, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und später, in den siebziger und achtziger Jahren, dem Musikleben der ungarischen Hauptstadt Richtung und Inhalt gegeben und noch an den Kämpfen für und gegen Wagner teilgenommen hatten, wußten, daß Dornik damals, wenn gleich nicht als ausübender Künstler, so doch als vielvermögender Vermittler, Förderer und Entdecker eine bemerkenswerte Rolle spielte. Als Leiter der noch heute bestehenden Konzertsdirection und Musikalienhandlung Rozsavölgyi & Co. unterhielt er mit allen Podiumgrößen jener Zeit Beziehungen, die schon deshalb häufig über das rein Geschäftliche hinausgingen, weil die meisten in dem eifrigen und sachkundigen Veranstalter auch einen Kollegen schätzten. Zu den Künstlern, die Dornik damals dem Publikum des alten Pest zuführte, gehört auch einer, der hier seinen Weltruf begründet und ihn bis heute bewahrt hat: David Popper, der immer noch unerreichte Meister des Cellos. Dieser schrieb mir kürzlich über den Anfang seiner Bekanntschaft mit Dornik folgendes:

„Als blutjunger Mensch von siebzehn Jahren lernte ich Johann Nepomuk Dornik zu Beginn der sechziger Jahre in Wien kennen. Damals spielte er eine gewisse Rolle in musikalischen Kreisen als tüchtiger Pianist. Nach seiner Uebersiedlung in das damalige Pest (noch lange nicht Budapest!) etablierte er sich als der Schwestermann Gringweils, des Besitzers der Musikalienhandlung Rozsavölgyi, als eine Art artistischen Chefs, dieses Geschäftes. Daß er als solcher mit Liszt, Bülow und allen in Pest

konzertierenden Künstlern (auch mit mir) vielfach in Berührung kommen mußte, versteht sich beinahe von selbst. Ich habe ihn als sehr intelligenten Musiker und als begeisterten, wenn auch nicht immer sorgfältig und mit unfehlbarem Geschmacl wählenden Förderer jeder Art von Musikneuhelten teils geschätzt, teils bedauert, denn der prinzipielle Enthusiasmus für alles Neue ist enorm geitraubend, kostspielig und charakterverderbend Die äußern Umgangsformen des kunstbeflissenen Geschäftsmannes waren von gewinnender Liebesswürdigkeit"

In den fünfziger Jahren traf Dunkel zum ersten Male mit Hans von Bülow zusammen, der nach Pest gekommen war, um hier für Wagner zu agitieren und, unterstützt von dem damals noch winzigen Kreise ungarischer Wagnerfreunde, den Boden für die meist recht mißtrauisch aufgenommene neue Musik zu bebauen. Ältere Musiker und Musikfreunde in Budapest sprachen mir oft über jene Begegnungen zwischen Bülow und Dunkel, sowie sie Dunkel, der in spätern Jahren gern seine Erinnerungen hervorholte, ihnen erzählt hatte. Ich selbst habe Dunkel nie kennen gelernt, wiewohl dies zeitlich sehr wohl möglich gewesen wäre, und verdanke somit die nachstehende Mitteilungen und Briefe den Erzählungen und Aufzeichnungen seiner Freunde. Doch habe ich allen Grund, sie für durchaus authentisch und wahrheitsgetreu zu halten.

Dunkel pflegte sein erstes Zusammentreffen mit Bülow folgendermaßen darzustellen:

„Es war im Frühjahr 1853. Ich lag erkältet zu Bett, als ein Herr unangemeldet in mein Zimmer trat. Ich erinnere mich deutlich, daß mir an seiner Kleidung die nagelneuen Lackschuhe und die hellgelben Handschuhe auffielen, die gegen den übrigen Anzug stark kontrastierten. Der Herr trat an mein Bett und machte eine Bewegung, als hole er zum Schlage aus. Allein er hielt mir nur seine Hand dicht unter die Nase und fuhr mich mit den Worten an: Herr Dunkel, betrachten Sie diesen Ring! Jetzt erst bemerkte ich, daß sein Zeigefinger mit einem großen Siegelring geschmückt war, in dessen Stein das Wort ‚Biszt‘ eingraviert war. Dann blickte ich wieder auf und fragte verwundert und auch ein wenig eingeschüchtern: Ja — aber — verzeihen Sie, mit wem habe ich eigentlich das Vergnügen? Ich bin Guido von Bülow, antwortete er mit hörbarem Selbstbewußtsein. Mir war dieser Name damals noch völlig unbekannt. Ich sah den hageren Mann fragend an, worauf er mir die kurze Erklärung gab: „Ich war in Wien. Die Saison ist dort schon vorbei. Biszt gab mir den Rat, nach Pest zu fahren. Ich will hier konzertieren.“ Nun begann mich die Sache doch zu interessieren, und da auch

meine Scheu vor dem seltsamen Eindringling gewichen war, bat ich ihn, sich im Nebenzimmer an den Flügel zu setzen und mir etwas vorzuspielen. Er war dazu sofort bereit. Er spielte so herrlich, so durchgeistigt und mit so unbeschreiblichem Temperament, daß ich, ohne es recht zu wissen, auf einmal aus dem Bett gesprungen war und bewundernd neben ihm stand. Als er geendet hatte, begann er ebenso ungestüm, wie er eben noch gespielt hatte, einen sehr merkwürdigen und konfuseu Vortrag über Gott, die Welt, die Menschen, die Musik — ich weiß nicht mehr, was er alles durcheinanderrinbelte. Ich entsinne mich nur noch der Behauptung, daß der Gesellschaftsmensch Lackstulpe und Handschuhe tragen müsse, sonst aber so schmierig sein dürfe, wie er nur wolle. Dann stürzte er fort."

Kurze Zeit nachher — er hatte unterdessen mit dem ganzen musikalischen Best Fühlung gewonnen — gab Bülow im Nationaltheater ein Konzert. Es war nur schwach besucht, und der Abend, an dem Bülow Liszt's damals noch unedirierte Phantasie für Orchester und Klavier sowie seinen eigenen „Julius-Caesar-Marsch“ spielte, war künstlerisch und materiell ein Mißerfolg. Er geriet in eine recht prekäre Lage, und nur die Gastfreundschaft eines ungarischen Aristokraten bewahrte ihn vor Not und ermöglichte es ihm, noch im August (!) desselben Jahres ein zweites Konzert zu geben. Auch dieses fand vor leeren Bänken statt. Die wenigen Ueberlebenden des spärlichen Auditoriums wissen zu berichten, daß Bülow damals bei sengender Augusthize einen Winterrock trug.

Zu seinen Geldsorgen gesellte sich bald darauf eine andre Misere: die glühende und hoffnungslose Liebe zu einer spanischen Längerin, die Inez Camnera oder ähnlich hieß. Sie trat in irgend einem pester Variété auf, und, als ihr Engagement abgelaufen war, kaufte Bülow für den Rest seines Geldes eine spanische Grammatik und ein Eisenbahnbillett nach Wien und folgte ihr. Ob dort seine Liebe Erwiderung fand, darüber wußte auch der alte Dunkel nichts Bestimmtes zu sagen. Er erhielt damals von Bülow das folgende Schreiben:

Prag, 25. August 1853.

Lieber Freund Dunkel!

Seien Sie so gut und schelten Sie mich noch keinen Betharen (ungarisch: Dumn, Spitzbub) darum, weil ich Ihnen nicht sofort, wie ich es versprochen, geschrieben habe. Es war anfänglich gar nicht meine Absicht, so lange hier zu verweilen, als es jetzt geschehen ist. Liszt, der nur sechs Stunden vor meiner Ankunft nach Teplitz abgereist war, hatte mir hinterlassen, ihm dahin ohne Verzug nachzufolgen, um mit ihm ge-

gemeinschaftlich die Reise nach Weimar zu machen, da in Karlsbad eben keine brillanten Konzertaussichten vorhanden seien. Edmund Singer seinerseits war auch fest entschlossen, Tags darauf nach meiner Ankunft abzureisen. Da arrangierte man uns ohne alles Zutun ein Konzert, das denn auch befriedigend ausfiel. Um uns die Zeit bis zum Konzert zu verkürzen, fiel uns ein, da wir zum Vurnameln zu träg, mit der Komposition eines Duos gemeinschaftlich die Zeit totzuschlagen. „Stella“ von Doppler war als Opferlamm dazu ausersehen.

Wir sind jetzt so ziemlich mit unserer Arbeit zu Ende, und unsere eigene Kritik lautet ungefähr wie die Gottes nach Erschaffung der Welt — als er sein Produkt ansah, und siehe da: es war sehr gut — mit dem Unterschied, daß wir hinzusetzten: sehr gut, ausgefeuchnet. Singer wird die D-dur-Phantasie nach Pest bringen, und da können Sie sich eigenhändig überzeugen. Ich empfehle Ihnen den Klavierpart, der nicht allzuschwer, aber auch nicht allzu leicht ist, und dessen Ausführung ich am ehesten doch Ihnen, dem besten Klavierlehrer Pest's zu- und anvertrauen möchte. Finden Sie meinen Styl auch so abfcheulich steif, als er mir vorkommt? Vorgestern habe ich die Korrektur der Arabeske (nach Motiven aus „Rigoletto“ und mir gewidmet) an Roghabölghi abgefandt. Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie ein Exemplar an Doktor Viszt, ferner an Bollmann, F. Doppler und Bulhowsky in meinem Namen verabsolgen würden. Ach! Ich bin heute träg und habe einen unangenehmen Katarrh.

Ihr freundschaftlich ergebener
Büllow.

Viele Jahre lang blieb Büllow dann Pest und seinen pesther Freunden fern. Ein einziges Mal verständigte er Dunitz davon, daß er auf der Durchreise, aus Italien kommend, in Pest Station mache. Aus Pest war inzwischen Budapest geworden und aus dem unbekannten Guido von Büllow der gefeierte und berühmte Hans von Büllow. Dunitz besuchte ihn im Hotel, lernte auch Frau Cosima kennen, die damals bereits Büllows Gemahlin war, und verbrachte einen Abend in ihrer Gesellschaft. Am nächsten Tag reiste Büllow nach Wien. Bald darauf erhielt Dunitz das folgende Schreiben:

Wien, 6. November 1872.

Geehrter Herr Dunitz!

Nicht wahr, Ihre Novitäten-Soiree ist am Vierundzwanzigsten? Wollen wir die Sache definitiv abmachen, da Sie voraussichtlich Programme drucken lassen. Ich stehe mit

Folgendem zu Diensten: Brahms Variationen und Fuge über ein Thema von Händel. Hiermit müssen Sie schon vorlieb nehmen — da mir die Zeit fehlt, mich in Russt andern Styles hineinzuspielen!

Der Jubelgreis Volksmann möge sich von Einheimischen fetieren lassen. (Dunkl hatte die Bülow gewidmeten Variationen Volkmanns über ein Thema von Händel in Vorschlag gebracht.)

Beste Grüße von Ihrem

Bülow.

P. S. Wie benimmt sich Kapellmeister ? Immer noch schlecht gegen Meister Biszt? Im letzteren Falle würde ich ihn künftighin total ignorieren!

Dann stockte der Briefwechsel zwischen Bülow und Dunkl wieder Jahre hindurch. Geschäftliche Angelegenheiten brachten ihn später neuerdings in Fluß. Aus dieser Korrespondenz ist namentlich ein Schreiben bemerkenswert, in dem Bülow eine launige Magyarisierung seines Taufnamens vornimmt und auch sonst verrät, daß ihm manch ungarischer Laut im Ohr haften geblieben war. Es lautet:

Eisenach, 10. Februar 1887.

Sehr geehrter, lieber Herr Dunkl!

Für die lebenswürdig versprochene Zusendung tausend Dank, kössönöm (richtig: köszönöm — ungarisch — ich danke), küß' die Hand! Werde mich glücklich schätzen, gelegentlich Gegendienste zu leisten! Freundliche Grüße an Norbert l'Diab! und Norbert l'Ange (Schwager und Sohn Dunkls). Entscheiden Sie selbst zwischen Neffen und Onkel bezüglich Titulatur. Aproposito: Ich habe Herrn Barnay einen Brief aus Wien geschrieben, von dem ich vermute, daß er sich keiner Privatexistenz erfreuen wird. Sollte ein pester Journal ihn, hoffentlich dann unentstellt, unverstümmelt, abdrucken, so wäre ich für Zusendung Ihnen äußerst dankbar. Mit bestem Wohlsein unser aller aufrichtigste Werthschätzung.

Ihr ergebener

Bülow Janos.

*

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß sich im Nachlaß Dunkls noch zahlreiche weitere Schreiben Bülows auffinden lassen würden. Um so erstaunlicher ist es, daß die von Marie von Bülow besorgte, bei Breitkopf & Härtel verlegte Ausgabe der Briefe Hans von Bülows den Namen Dunkls überhaupt nicht nennt.

Die beiden Hülzens

Als ich Abschied nahm, begann gerade ein honores Organ, der foubretterhaft lächelnden und trotzdem phlegmatischen Königin von Spanien in recht natürlicher Sprechweise zu erzählen, was es mit den zwei edlen Häusern von Miranda auf sich habe. Der Königliche Garten in Aranjuez hatte es nicht nötig gefunden, sich für die Hofhaltung der Königin in 'eine einfache ländliche Gegend' zu verwandeln; 'Neu-Einstudierung' hieß also, daß fast lauter schlechtere Schauspieler als früher auf falschen Schauplätzen in kürzester Zeit dasjenige Maß von Fehlbetonungen aufhäufen würden, das dem Zuhörer den heftigen Wunsch nach Luftveränderung nahezu legen pflegt. Wird es drüben am Opernplatz besser werden? Contrabässe, Fagotte, Hörner, Celli, das ganze schwülstig schwellende Bauspiel — und schon sieht man vom Schmirnboden in die Tiefe des Rheins Stricke herabhängen, an denen nicht mehr drei Sängerinnen, sondern drei Balletteusen hin- und herwippen, während die Sängerinnen irgendwo hinter Versatzstücken stehen. Was soll die Neuuerung? Es war eine von den vernünftigen Forderungen Wagners (vernünftig, weil sie von Hamlet stammt): daß sich der Ton der Geberde, die Geberde dem Ton anpasse. Hier aber vermögen die Rheintöchter ihren Gesang weder den Bewegungen ihrer Doppelgängerinnen oder Schwimmerinnen noch genau dem Orchester anzupassen, das froh ist, endlich mit Posaunen und Trompeten ins Wallhallmotiv übergehen zu dürfen. Wogen wandeln sich in Wolken, die zerfließen, damit wir erkennen, daß Kautskij und Rottonava durchaus die Männer sind, einer Götterlandschaft alle nötige Helligkeit und Saftigkeit aufzupinseln.

Wenn hier nur Götter wären! Ich will nicht künstlich an mich halten, sondern lieber gleich sagen, daß ich mich manches Rätsel der Kunstgeschichte zu lösen bemüht habe, aber je länger, je gründlicher davon abkomme, in der Wagnerei mehr als einen gefunden Schwindel zu erblicken. Einen Jahrhundertschwindel, selbstverständlich. Der den deutschen Mythos in hohel Stabreime aufgeteilt hat, daß man an vier endlosen Abenden einen Vorgesmack des Fegefeuers erhält, der hat sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben. Es konnte nicht fehlen, daß es seinen gigantischen Anstrengungen gelang, alle schlechten Nerven zu überreizen, alle schwachen Hirne zu bezwingen. Aber ist es nicht an

der Zeit, sich zu besinnen? „Glühender Glanz entgleißt dir wehlich im Wag“ — ist es wirklich erträglich, daß ein Textbuch von der gedunsenen Ohnmacht solcher (und allzu wenig anderer) Verse deutsch in Sprache und Wesen, und gar, daß es eine Dichtung genannt wird? Ich versuche, mir den Erfolg dieser Tetralogie halbwegs zu erklären, und muß da doch wohl unsre Eltern und Großeltern verdächtigen, daß ihnen unheimlich groß erschien, was sie und weil es sie nicht im geringsten anging. Zu keiner Zeit ist hier ihre Sache, unsre Sache verhandelt worden; und daß das geschieht, mag bis auf weiteres der Brüststein wahrer Kunst bleiben. Es wird unsern Altvordern nichts nützen, sich hinter der Musik zu verschanzen, wenn sogar einer der ihren heute vermundert erklärt, daß „die Klangwelt über ‚Nibelungen‘ gar nicht mehr die sinnberauschende Wirkung ausübt wie ehemals“. Gottlob, es tagt. Aber daß es endlich tagt, verstehe ich besser, als daß man jemals Ueberladenheit für Kompliziertheit, Fettwülste für Nervenstränge, Lärm für Gewaltigkeit, Not für Tugend, nämlich das System der Leitmotive für einen Ausfluß des Reichthums statt der Armut hat nehmen können. Was von der Tetralogie zu erhalten sein wird, sind die einzelnen Glanz- und Effektsüde. Aus diesen Arien mache man, sobald die Schutzfrist abgelaufen ist, ein Potpourri für einen Abend.

Leider sind wir noch nicht so weit. Vorläufig künden Schlittenschellen, die sich bald als Schmiedehämmer entweisen, daß es aus der freien Gegend auf Bergeshöhen nach Niflheim hinuntergeht. Dort fehlt Liebans Mime; und dafür kann kein Fortschritt der Technik, auch nicht die Komik eines kinematographierten Einzugs der Götter in Walhall entschädigen. Herr von Hülsen ist im Irrthum. Er hat gesehen, daß anderswo ein genialer Regisseur manchmal ohne geniale Schauspieler auskommen ist, und glaubt deshalb, sich auf Prospekte und Maschinen verlassen zu dürfen. Wenn das eine „völlige Loslösung von der alten Schablone“ ist, so täte der Intendant gescheiter, sich mit der alten Schablone wieder völlig zu vereinen und für die Umsummen, die er an neue Dekorationen zu abgelebten Opern und Musikdramen verschwendet, zukunftsreiche Kräfte nicht bloß zu gewinnen, sondern vor allem festzuhalten und mit ihnen ein richtiges Opernrepertoire zu bilden. Es ist die höchste Zeit. In einem Jahr wird Wagner frei. Dann werden Berliner sich hüten, zehn Mark für eine Vorstellung zu zahlen, die in Char-

lottenburg vier Mark kostet. Dann wird vom Königlichen Opernhaus ein Ersatz für Wagner beschafft werden müssen und schon darum in der deutschen und italienischen Oper zu finden sein, weil die Konkurrenz des Nachbarorts durch die Behemeng und Ausschließlichkeit ihres jungen Wagnerkults alle musikalischen Menschen dorthin treiben wird, wo es nichts zu gaffen, sondern nur Mozart, Weber und Verdi anzuhören gibt. Sich auf diese Periode vorzubereiten, stünde einer königlichen Bühne besser an, als schnell noch einmal die Tetralogie auszuschlachten und das mit Mitteln der Reklame, deren Handhabung allerdings die „völlige Loslösung von der alten Schablone“ der Vornehmheit bedeutet.

. . . Als ich wiederkam, war das honore Organ gerade dabei, der Korbrettenhast lächelnden und trotzdem noch immer phlegmatischen Königin von Spanien zwei Zeilen für einen Infanten zu entlocken, der das harte Schicksal, Otto Sommerstorff zum Vater und Gebieter zu haben, zweifellos verdiente. Die ganze kindliche Sonntagsnachmittagsverstellerei, für die man sich Frau Poppe von einem reichshauptstädtischen Theater geliehen zu haben schien, ging vor sich zwischen Kulissen, die zu Genzmers Verzierlichung dieses Zuschauerraums in geringerem Widerspruch standen als zu der mörderisch bestimmenden Atmosphäre an Philipps Königshof. Der Fall war hoffnungslos. Da sollten es denn Mätzchen machen. Ueber der Kerkerkzene senkte sich der Vorhang so langsam, als wäre das Stück von Maeterlinck oder doch von Verhaeren; und zwischen dieser Stimmungsfakerei und der Stimmungslosigkeit des vorausgeschickenen Spiels ergab sich ein Gegensatz, über den nur lachen konnte, wer den Text des Abends nicht doppeldeutig nahm. Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind, wenn du Namen nennen wolltest, um derentwillen man in dieses Haus . . . Seit Sonnabend weiß ich Namen, um derentwillen man für lange Zeit aus diesem Hause wegbleiben wird. Herr von Hülßen ist weit entfernt, das Ideal eines Opernleiters zu sein; aber selbst er kann nicht verhindern, daß manche Wochentagsaufführungen keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Im Schauspielhaus ist keine Wochentagsaufführung auch nur anzusehen. Wahrscheinlich ist Herr von Hülßen mit seinem ganzen Interesse bei der Oper. Dann zögere er wenigstens nicht länger, den Posten eines Hofschauspielers, den er selbst nicht ausfüllt, für eine Begabung freizumachen.

Wiener Premieren / von Alfred Polgar

Uraufführung im Burgtheater: 'Schönwiesen', ein Schauspiel in fünf Aufzügen von G. A. Crüwell. Der Marquis von Saint Germain ist bereit, dem Grafen Tschernembel das Geheimnis der Goldmacherkunst auszuliefern, fordert aber als Lohn die Gunst der gräflichen Nichte, der feinen, reinen Maria Theresia, des holden weiblichen Bierstücks der Familie. Die Empörung des Grafen ist groß, aber die Not ist größer. Und Maria Theresia, die den Zusammenhang bald errät, opfert sich. Der Marquis hatte sie schon vorher wiederholt lebhaft beunruhigt, und es scheint, daß die junge Dame es nun als rechten Glücksfall empfindet, ihrem Verlangen die Auneole einer erhabenen Pflicht aufsetzen zu dürfen. Mit einer Art beglückter Desperation und in einer Eile, derz vor dem Gerettetwerden zu bangen scheint, stürzt sie sich in den Rachen des Raubtiers. Im entscheidenden Augenblick ist sie sogar leicht dionysisch angestochen. Nachher aber ehrlich genug, den Kranz der Märtyrerschaft, den ihr Onkel und Nefse ausz zarte Haupt drücken wollen, in verschleieter Rede zwar, aber immerhin abzulehnen. Leider ist nicht das innere und äußere Schicksal der lieblichen Maria Theresia Hauptinhalt des Schauspiels, sondern den starken Akzent im Stück tragen die materiellen, sozialen und ethischen Verwirrungen der Familie Tschernembel. Dreißigtausend rechtzeitige Rheintaler könnten den tragischen Ablauf der Geschehnisse ganz und gar sistieren. Daß sie fehlen, überliefert Onkel und Nichte den nicht recht durchsichtigen Charlatanerien des Marquis von Saint Germain. Die sind stellenweise amüsant, gehen aber dem Zuschauer nirgends nahe und geben dem Stück einen romantischen Einschlag, der auf die Figuren des Spiels partiell lähmend wirkt. Nur ein Teil ihres Wesens lebt, empfindet, leidet; der andre ist unwirklich. So ist das ganze Schauspiel: eine nicht durchaus geglückte Regierung von starkem Leben und starkem Theater. Das Lebendig-Menschliche im Stück steht gewissermaßen auf einem Sockel von literarischem Kunststein. Es ist aber ein feines Schauspiel, von großer Noblesse der Gesinnung und Art. Und birgt in der Reifrock-Uniform seiner zeitlichpretiös gebauschten und gesteiften Sprache eine Fülle guter, gescheiter und poetischer Dinge. Eines vor allem fehlt: Wärme; und die von ihr erzeugten Spannkkräfte. Was als Wärme empfunden werden könnte, ist künstliches Fieber, hervorgerufen durch eine so gewagte romantische Infektion, wie sie das Dazwischentreten Gagliostroß darstellt.

Frau Medelsch gibt der Maria Theresia ihre große Innig-

keit, ihre liebliche, tapfere Frauenwürde, die stets wie von einem elfenbeinfarbenen, aus getrockneten Tränen fabrizierten *poudre mélan colique* matt überflimmert ist. Herr Debrient spendete dem alten Grafen das metallene Timbre seiner Persönlichkeit, Herr Treßler dem jungen das lebhafteste, nicht immer mit gleichem Glanz explodierende Feuerwerk seines Humors. Frau Wilbrandt-Baudius spielte eine ihrer unvergleichlich vornehmen, sozusagen durstig greisenhaften, ganz zart lächerlichen Matronen, und Herr Straßni eines seiner lebenssechten, stillgeschäftigen Männchen. In der Darstellung von Unscheinbarkeit ist er ein Meister. Die Verdünnung einer Figur bringt er bis zur fast geisterhaften Transparenz.

*

Das Theater in der Josefstadt spielte: „Am Hochzeitsabend“, einen Akt, und „Eine glückliche Ehe“, Lustspiel in vier Aufzügen von Peter Ranssen. Der Charakter ist unbeträchtlich; aber das Lustspiel hat die feine, stille, delikate Fröhlichkeit, mit der sich in Peter Ranssens fleckenlosen Erzählungen die kleine Welt der erotischen Verzücungen und Betrübnisse spiegelt. Es wird in diesem Lustspielchen eine „glückliche Ehe“ gezeigt; glücklich deshalb, weil in ihr die Ruhebedürfnisse des Mannes und die Unruhebedürfnisse der Frau in Harmonie mit einander sind. Für beide sorgt gleicherweise der Liebhaber, der von Zeit zu Zeit umgetauscht wird, wie ein ausgelesener Roman gegen einen neuen. Die kleinen, betrügerischen Kinten der Frau, die höchst illenitimen Eifersuchtsnöte der Liebhaber, die gerühmte Freundlichkeit des Gatten, das Ineinander von Familienidyll und Ehebruch: dies gibt eine oft recht ergögliche Mischung, die freilich im Roman viel variantenreicher auszunützen war als im Stück. Ein Ironiker oder gar ein Cyniker ist Peter Ranssen keineswegs. Er ist vielmehr ein Empfindsamer. Das merkt man an der Sanftmut seiner Betrachtung, an der Weichheit seines Witzes, der grelle Tatsachen so freundlich abdämpft, mildert, löst, zwischen sie so viel freundliche, ihre Stoßkraft hemmende Naivität, Liebesschwüdigkeit, Anmut schichtet, daß auch nicht der Schatten einer tragischen oder bösen Möglichkeit in den Lustspielfrieden fallen kann. Ranssen zeigt keineswegs (wie's der Ironiker täte), daß es mit der glücklichen, auf Treue und Tugend basierten Ehe Eßig sei; sondern er zeigt vielmehr, daß es mit der auf Untreue und Untugend basierten Ehe lange nicht so sauer bestellt ist, wie man gemeiniglich annehmen möchte. Er ist in seiner Satire ein rechter Charmeur. Sein Witz hat was Himmelsblaues, Beilchenduftiges, das die Herkunft aus sentimentalen Himmelsstrichen

verrät. Es ist Lenz in allen Büchern Mannens; auch die Winterfrüme, wenn es welche gibt, säuseln.

Fräulein Stedeburg spielt sehr hübsch die brave, nette Schlechtigkeit eines Weibchens, das immer bei Appetit ist. Besonders das Unbewusste Harmlose, Selbstverständliche im erotischen Betrieb gelingt ihr gut. Herr Sarno fügt sich mit Takt und Laune, Herr Pointner mit komischem Verdruss ins Betrügen und Betrogenwerden. Den guten Chemann spielt Maron. Sehr einfach, sehr gelassen, so weit als möglich von der Posse weg und dem Charakter-Gustspiel zu. Für frohe Ahnungslosigkeit hat er Mienen, Töne, Gebärden von einer unnachahmlich stillen Drastik. Das Glück des Nicht-Wissens schimmert so freundlich aus jedem Zwinkern seiner vergnügten Neugier, in jeder Falte des gutmütigen Gesichtes sitzt so heutzliche Beschränktheit, eine solche Ofenwärme ist um den ganzen Mann, daß er wie der personifizierte Gottesfriede scheint, den das Kleinbürgertum mit dem Dasein geschlossen hat.

An der Neuen Wiener Bühne versuchte man „Ueber unsere Kraft“, das Glaubensdrama von Björnson, in einer sehr würdigen Inszenierung. Einige Ungebulb der Zuhörer ließ sich dessen ungeachtet nicht überwinden. Die langwierigen Auseinandersetzungen über das „Wunder“ und über Pfarrer Bratts seelische Kalamitäten gingen in ihrer Wirkung nicht über die einer trocken-prinzipiellen Debatte hinaus, obgleich der Hauptprediger, Herr Neuf, mit einem starken Aufwand von Leidenschaft, Schluchzen, gepreßten Tönen und verzweifelten Gesten um dramatische Lebendigkeit bemüht war. Das ganze Björnsonsche Stück murret, trotz seiner tiefen Ehrlichkeit und seiner fanatischen Sucher-Gebärde, schon recht unlebendig an. Es ist in diesem Schauspiel ein inbrünstiges Fragen, in dessen umfassendem Pathos das Interesse des Zuhörers sich verliert. Gewissermaßen: die geistigen Räume sind allzu weit und allzu laut widerhallend. Das Echo ersticht den Ruf. Der menschliche Inhalt des Spiels geht in den übergroßen prinzipiellen Konflikten verloren, die persönlichen Schicksale versinken in einer unpersönlichen Problematik, der Daß deckt die Melodie. Die Figuren sind kaum losgelöst von den mächtigen, nach allen Dimensionen ins Grenzenlose verfließenden Hintegründen. Sie haben etwas Kalt-Beispielartiges, sind von der dünn-abstrakten Luft des Schauspiels wie entfärbt und stehen so sehr, so ausschließlich im Dienst des Themas, daß ihr Wesen nach dieser einen, thematischen, Seite hin überentwickelt, nach allen andern Seiten hin verümmert erscheint.

Die Regie des Herrn Doktor Emil Geyer war mit Glück um einen Stil edler Primitivität bemüht. Es ging dabei nicht ohne

quälende Stimmungspausen und nicht ohne ein breites Largo-
Tempo ab. Undacht aber ist Anti-Theater. Als Herr und Frau
Pfarrer Sang sah man vornehme Gäste aus Berlin: Frau Fehd-
mer und Herrn Kanßler. Frau Fehdmer sprach die zuversicht-
lichen und schwärmerischen, die hoffnungslosen und gequälten
Worte der Kranken mit großer und doch bescheidener Innigkeit;
sie hatte in Miene und Ton die stille, sanfte Würde einer Mär-
tyrerin. Herr Kanßler ist — als Schauspieler — ein Dichter.
Ein Verklärer und Erhöher. Die Not eines großen Herzens
adelt sein Spiel, das wie schwirrend ist von einem nie beruhigten,
nur gebändigten Fanatismus. In seiner Art, seiner Erscheinung
und seiner Stimme liegen Proteste gegen das Häßliche, Böse, Ge-
meine; Proteste, die, je nachdem, innerlich verglühn oder hell
nach außen flammen. Seine Kunst drückt, in mannigfachen
Variationen, vorzugsweise dies eine aus: die Tragödie des
Ideals.

Franziska / von Erich Mühsam

For geladenem Publikum fand in den Münchner Kammer-
spielen die Uraufführung von Frank Wedekinds 'moder-
nem Mysterium' statt: ungestrichen und in einer teil-
weise außerordentlich guten Darstellung. Der festliche Charakter
der Veranstaltung war wieder einmal der täppischen Fürsorge
einer um Münchens städtische Festigung ängstlich bemühten Polizei-
zenzur zu danken. Daß die Behörde zwei Tage nachher das bis-
lang versetzte Werk bis auf wenige unwesentliche Striche freigab,
nicht ohne den Dichter auch noch in den Zwischentagen bis zur
öffentlichen Premiere aufs Blut gereizt zu haben, sei als Symptom
der chikanösen Willkür vermerkt, mit der die münchener Polizei
in den kostbarsten Werken geistiger Kultur hemmsperrt.

'Franziska' ist Wedekinds reichstes und tiefstes, in der Kon-
zeption kühnstes und im ganzen Wurf genialstes Werk. Einen
weiblichen Faust hat der Dichter seine Helwin selbst genannt. Die
Parallele mit Goethes Faust wird im innern Gefüge des Dramas
wie auch in äußern Geschehnissen und selbst oft in der Form und
den Versmassen gebliffentlich gewahrt. Doch kann von einer An-
lehnung nirgends die Rede sein, und die Auffälligkeit von Ähn-
lichkeiten wirkt eher wie ein ironischer Witz Wedekinds.

Franziska, ein achtzehnjähriges Mädchen, hat an der un-
glücklichen Ehe ihrer Eltern über das Verhältnis der Geschlechter
zu einander früh nachdenken gelernt. In ihrer Beziehung zu dem
korrekten Doktor Hofmiller, der sie verführt hat, und der ihr nun
unentwäglich langweilig geworden, ist in ihr die Sehnsucht

nach äußerster Freiheit, nach intensivstem Lebensgenuß gereift. Da steigt — ein Gegenstück zu Mephistos Erscheinen vor Faust — Weiz Kunz zum Fenster herein. Der spukhafte Vorgang wird sogleich rationalistisch aufgeklärt. Weiz Kunz hat Franziska schon früher beobachtet und beschlossen, aus der Frau, deren herrliche Beine ihm ihren hohen Wert verraten haben, einen Stern ersten Ranges zu machen. Es wird ein Pakt abgeschlossen — ganz ähnlich wie zwischen Faust und Mephisto: Weiz Kunz hat Franziska zwei Jahre hindurch ein Leben in absoluter Freiheit zu garantieren, „mit aller Gemüßfähigkeit, aller Bewegungsfreiheit des Mannes.“ Um die Erfüllung seiner Gegenforderung, daß sie nachher seine leibeigene Sklavin sein müsse, ist ihm nicht bange. Das ist Naturgesetz.

In der Weinstube Clara zu Berlin (Mauerbachs Keller) tauchen die beiden wieder auf, Franziska in einen eleganten jungen Tenor verwandelt mit einem Hürchen am Arm. Dieses Bild hat mit dem Verlauf der Handlung wenig zu tun, gibt aber eine prachtvolle echt Wedekindische Stimmung mit Tanz, Gesang, frivolen Bismots und schließlich einer Eifersuchtszene, bei dem Franziskas Mädel dem Revolverschuß ihres verdrängten Galans zum Opfer fällt. Lebensgenuß im Sinne des landläufigen Vergnügens.

Franziska, jetzt Franz geheißen, hat geheiratet. Hier leistet sich Wedekind einen schauerlich grotesken Spaß. Die dichterische Gewalt des Aktes, die rationalistische Auflösung des mysteriösen Vorgangs ist eine Meisterleistung seiner Kunst. Für mich ist die Ehezene, die für die weiteren Aufführungen aus dramaturgischen Gründen leider gestrichen ist, eine der wertvollsten. Aus dem Zwiegespräch des Ehepaars Franziska und Sophie muß der Zuschauer auf physiologische Verwandlungen schließen, die das Mädchen tatsächlich zum Manne gemacht haben. Die Frau ist maßlos eifersüchtig auf den Gatten, und diese Eifersucht findet erschütternden Ausdruck in der Szene mit seiner Geliebten, der Längerin India Höpfl. Erst mit dem Erscheinen Weiz Kunzens, in seiner Eigenschaft als Versicherungsagent, werden die wahren Zusammenhänge allmählich klar: Franziska-Franz hat dadurch, daß sie sich neben der Ehefrau eine Geliebte hielt, vor Sophie die Fiktion gerettet, als ob sie nur vernachlässigt werde, weil sie der Konkurrenz Indias nicht gewachsen sei, und beide Frauen halten aus einer gewissen Eitelkeit vor einander mit der Wahrheit zurück, daß der vermeintliche Mann ihnen kein Mann ist. Und nun kommt es plötzlich heraus, daß Franziska all die Zeit ihrer Männlichkeit die Geliebte Weiz Kunzens war und jetzt durch ihn in andre Umstände geraten ist. Zu allem Ueberflus kommt

der Bruder Sophies und klärt die doppelt betrogene Frau auf, die sich erschießt.

Soll der Vergleich mit 'Faust' fortgesetzt werden, so führt uns der dritte Akt der 'Franziska' schon in den zweiten Teil der Tragödie: an den kaiserlichen Hof, der bei Wedefind das Residenzschloß des Herzogs von Rotenburg ist. Der Allertuhtzkerl Reit Runz muß den Herzog aus Revolutions- und Ehenöten helfen. In einem sehr amüsanten (und aufs klügste durchdachten) Dialog zwischen dem Herzog und dem 'Sternenlenker' setzt sich der Dichter mit der Stellung der Fürsten zu den Völkern auseinander. (Der Herzog: „Angstneurose ist unsre Berufskrankheit“.) Und wieder ein mythischer Spuk, der wieder (ein 'modernes' Mysterium) in realer Beleuchtung seinen Mantel abwirft. Der Herzog erwartet einen geheimnisvollen Geist, mit dem er Zwiesprache hält. Franziska erscheint vor ihm als gespenstischer Harlekin, ein Wesen aus der vierten Dimension, und gibt auf seine Fragen nach den letzten Dingen pythische Antworten Wedefindschen Geistes. Unmittelbar darauf steht Franziska, dem magischen Licht entrückt, vor Reit Runz und nennt den „ungeheuerlichen Unfug, den wir hier treiben“, beim Namen, und aus allem Spukhaften und Abenteuerlichen führt das Gespräch der beiden über ihre Beziehung zu einander in die Wirklichkeit des Dramas zurück.

Der Herzog hat ein Stück geschrieben, das im sechsten Bilde der 'Franziska' — von einem Wedefind-Prolog Reit Runzens eingeleitet — aufgeführt wird. Ein Bild Lizians wird zur Darstellung gebracht. Franziska, gekrönt, in mittelalterlichem Gewand, mit einer Schale in den Händen vor einem Marmorbrunnen, dem die Geliebte des Herzogs, Gislinde, nackt entsteigt. Ihr poesievolles Gespräch wird durch das Auftauchen eines Drachens unterbrochen mit einem Schweine- und einem Hundekopf, dem Symbol für Morderei und Pfäfferei und wohl auch für den Schweinehund im Philister. Der Herzog erscheint als Drachentöter Georg. Den romantischen Auftritt unterbricht der rotenburger Polizeipräsident, der seinen Herrn nicht erkennt und in echt neupreußischem Kommandoton die Vorstellung unterbricht. Hier schlägt die Stimmung in höchst unterhaltame Aktualität um: Wedefind und der Zensor. Das Publikum bekommt sein Teil, und die Handlung geht weiter, indem Gislinde, auf Franziska eifersüchtig, sich erdolcht. Eine scharfe Kontroverse Reit Runzens mit dem Polizeipräsidenten über die Nacktheit in der Kunst beschließt den Akt.

Auf die Groteske folgt das Idyll. Die Liebe Franziskas zu Reit Runz in ihrer höchsten Seligkeit. Durch diese Liebe sind alle trüben Kindheitserinnerungen aus ihrer Seele ausgelöscht. Ueber ihrer Umarmung fällt der Vorhang.

Der große Umbruch: Hinter den Kulissen des Theaters der Fünfterstraße. Seit Kunzens neues Mysterium soll gespielt werden, aus dem der Zuschauer einzelne Fäden erfährt; danach erwartet er eine großartige Parodie auf den zweiten Teil „Faust“. Der Schauspieler Breitenbach, ein grober Flegel, der einen Simson spielen soll, hat die Sinnlichkeit Franziskas erregt. Das wilde Durcheinander von Vorgängen auf der Bühne mit mändischen Choristinnen, Trunkenheiten, Regiebrocken der Zirkusvorstellung und einem geschäftigen Reporter endet mit dem offenen Bekenntnis Franziskas zu ihrer Leidenschaft für Breitenbach, mit dem sie durchgeht. Seit Kunz bleibt allein zurück, sieht sich dem gänzlichen Bankrott seiner Pläne gegenüber und versucht, sich mit einem Strick zu erdrosseln. Er wird von Franziskas erstem Gönner aufgefunden — dem alten Baron Hohenkennath, dessen Diener ihm mit einem Sektöffner die Schlinge löst.

Vier Jahre später. Franziska hat eben die Sorge um die schwere Krankheit ihres Jungen überstanden. Da überrascht sie der Besuch Seit Kunzens und Italf Breitenbachs, nach denen das Kind Weitralf heißt. Beide kommen als verfrachtete Existenzen: Seit Kunz, um Franziska ihren Baron Hohenkennath, Italf Breitenbach, um ihr die Mutter zu ersetzen. Sie wirft beide hinaus. Und nun, da der weibliche Faust die Erlösung aus aller Wirrnis, aus allem Kampf im höchsten Glück, in der Mutterchaft, gefunden hat, nimmt sie den Menschen zum Manne, der sie um ihrer Weibheit und um ihres Kindes willen liebt.

Das Drama, das eine Symphonie ist aus grotesken und lyrischen, romantischen, tragischen, lustigen und pikanten Tönen klingt aus in einem vollen Akkord der Lebensbejahung, der Frauenverehrung und der reinen abgeklärten wahrhaftigen Menschenliebe.

Herrn Direktor Robert soll das große Verdienst ungeschmälert bleiben, daß er es gewagt hat, dieses großartige Werk aufzuführen, und so aufzuführen, daß — trotz manchen Schwächen der Regie — ein sehr vermöhntes Publikum dreieinhalb Stunden gespannt und ergriffen teilnahm und widerspruchlos Beifall spendete. An dem großen Erfolg, den zu konstatieren mit freudigem Stolz erfüllt, hatten die Darsteller wesentlichen Anteil, in erster Linie Frank Wedekind selbst als Seit Kunz. Ich habe ihn nie ausgezeichneten gesehen. Mit jedem Wort und mit jeder Geste faszinierend. Ein großer Schauspieler? Ich weiß es nicht. Aber eine überragende Persönlichkeit. Frau Tilly Wedekind hat den wunderschönen Takt, als Schauspielerin nie mehr zu wollen, als sie kann, und bei der tiefen Einfühlung in die Rolle der Franziska gelang ihr die Bewältigung der großen Aufgabe

besser, als schauspielerische Routine es ihr je ermöglicht hätte. Unter den übrigen Darstellern sind besonders hervorzuheben die vorzüglichen Leistungen des Herrn Carl Götz als Baron Hohenfemmath und des Fräulein Sidonie Dorn als Gespensterschreck in der Weinstube Clara sowie als Lydia Höpfl. Auch Herr Schwaigers lebendiger Polizeipräsident verdient rühmlich anerkannt zu werden, ebenso Herrn Spaniers Raurus Wein.

Schauspielerübernahme

Antworten auf eine Umfrage

Mag Epstein

Das Verlangen der Behörde, Mitglieder einer früheren Direktion zu übernehmen, ist zu verwerfen.

1. Es ist ungesetzlich. Die Gewerbeordnung verlangt nur Nachweis der sittlichen, künstlerischen und finanziellen Fähigkeit. Sie sieht aber keine sonstigen Verpflichtungen vor, schließt solche mithin aus.

2. Es ist unpraktisch. Die Gründe sind von mir und andern zu oft aufgezählt worden, um hier wiederholt zu werden. Da im allgemeinen eine Direktion an ihren Leistungen zugrunde geht, so infiziert man die folgende Generation durch die Uebertragung der Mitglieder mit demselben Gift, das bei der früheren Direktion tödlich wirkte.

3. Es ist ungerecht. Jeder Unternehmer muß in der Lage sein, die Bedingungen für seine Tätigkeit selbst zu setzen. Wenn er etwa durch Vertrag mit seinem Vorgänger sich verpflichtet, Mitglieder zu übernehmen, was sehr häufig vorkommt, so ist das etwas ganz anderes, als wenn die Polizei ihn dazu zwingt.

4. Es ist unsozial. Kein Beruf der Welt genießt ein ähnliches Privilegium. Den Schauspielern wird aber dadurch nicht gemüht, sondern geschadet, weil sie doch bald wieder brotlos werden müssen, und weil tüchtigere Elemente durch die künstliche Konsernierung ausgeschlossen werden.

Monty Jacobs

„Wenn an die Stelle des Operettentheaters das Komödienhaus tritt, geleitet von Rudolf Gotthar, eröffnet mit einem Werk des vortrefflichen Max Dreher . . ., so muß das bei jedem, dem es mit dem Gedeihen der deutschen Dramatik in der Reichshauptstadt ernst ist, ein hoffnungsfrohes Lächeln hervorrufen.“

Diese artigen Worte in Gotthars Wunschbüchlein tragen die Unterschrift: von Hasenapp, Oberregimentär.

Wenn die berliner Theaterpolizei bei jedem Konzessionsgesuch hoffnungsfroh lächelt, aber zugleich das Hauptbuch des Bewerber's schonungslos prüft, so wird sie uns von den Wunschbüchlein, von den Bühnenfräuchen, von den Rettungsaktionen und von den Kundfragen befreien.

Albert Patry

Der in den letzten Jahren geübte Brauch der berliner Polizei, dem Nachfolger einer verfrachteten Direktion die Uebernahme der Mitglieder zur Bedingung zu machen, entspringt wohl einer freundlichen Fürsorge für die Gefährdeten, ist aber zweifellos eine ungeheure Ungerechtigkeit gegen den neuen Direktor. Sie legt ihm von vornherein in allen seinen Absichten künstlerischer und geschäftlicher Natur vollkommen brach.

Sie zwingt ihn, mit einem Personal zu arbeiten, dessen künstlerische Qualitäten er vielleicht sehr gering anschlägt. Sie hindert ihn an der Aufstellung eines ihm nützlich und förderlich erscheinenden Spielplans; denn die erste Bedingung jedes erfolgsversprechenden Spielplans ist die Möglichkeit einer angemessenen Besetzung der ausersehenen Stücke. Wenn dann alle diese Hindernisse auch den neuen Direktor zum Untergang führen, so ist dafür nicht er verantwortlich zu machen, sondern die Polizei.

Der Grund, welcher die Polizei zu solchen ungerechten Maßnahmen veranlaßt, liegt in erster Linie, wie gesagt, in der guten Absicht, die Mitglieder vor Schaden zu bewahren. Die Polizei möchte gern mit Stolz sagen können, daß trotz dem Zusammenbruch kein Mitglied brotlos geworden ist. Eine weit schönere Aufgabe wäre es meines Erachtens, die Konzession überhaupt nur dann zu erteilen, wenn unter allen Umständen die Sicherheit des Theaters mindestens für ein Jahr gewährleistet ist. Und in diesem Punkte ist die Polizei nicht frei von schwerer Schuld.

Im Fall Bothar mußte alle Welt, daß das Unternehmen schon lange vor seiner Eröffnung lebensunfähig war. In allen Theateragenturen wurden Mitglieder „mit Geld“ gesucht. Die Späßen pfißen es von den Dächern, daß Herr Bothar ständig auf der Suche nach Kapital war. Sein Etat war so groß, daß er selbst bei ausverkauften Häusern hätte zu Grunde gehen müssen. Nur die Polizei ahnte nichts davon. Nun, eine gute Polizei muß das wissen! Und wenn — auch nach erfolgter Konzessionierung — solche Dinge öffentlich bekannt werden, so muß die Polizei den Konzessionär zur Verantwortung ziehen können; sie muß eine klare Darlegung seiner Geldverhältnisse bis zum Tag der Eröffnung jederzeit fordern können; und sie muß das Recht haben, noch vor Eröffnung des Theaters die Konzession wieder zurückzuziehen, wenn sich erweist, daß der Direktor die

Polizei getäuscht hat, oder daß er das vor der Polizei ausge-
wiesene Kapital in unsinniger Weise verschleudert oder gar zu
persönlichen Zwecken verschwendet. Nötigenfalls muß strafrecht-
lich eingegriffen werden können! Hat die Polizei nicht das ge-
setzliche Recht dazu, so muß sie dafür sorgen, daß eine entsprechende
Gesetzesvorlage eingebracht wird.

Früher bürgte die persönliche und künstlerische Ehre des
Theaterdirektors. Nur Männer von Ruf, von Bedeutung wag-
ten es, in Berlin Theater ins Leben zu rufen. Sie waren sich
ihrer Verantwortung voll bewußt. Ging die Sache schief, so
bürgten sie selbst mit ihrem guten Ruf und manchmal auch mit
ihrem letzten Groschen. Sie verließen ihren Posten als Geächtere
und nicht selten als Bettler. Heutzutage gründet man einfach
eine G. m. b. H., läßt sich zum „Geschäftsführer“ machen und wirt-
schaftet drauf los. Kommt die Pleite, so kommt sie nur für die
G. m. b. H. Der Geschäftsführer ist ja nur „Angestellter“ —
ebenso wie die Mitglieder. Er verläßt die Stätte seines unheil-
vollen Wirkens hocherhobenem Hauptes als persönlich völlig in-
takter „Künstler“ und Kaufmann, geht zwei Schritte weiter und
gründet auf dieselbe bequeme Weise ein neues Unternehmen. Die
G. m. b. H. mag für kaufmännische Zwecke ausgezeichnet sein —
ich weiß es nicht. Für die Theater Berlins aber ist die G. m.
b. H. ein schweres Unglück — das weiß ich! Der Geschäftsführer
riskiert keinen Pfennig — was kann er also verlieren? Seinen
Ruf als Künstler? Oh nein! In vielen Fällen hat er sogar
wie „Ruf“ nie besessen, kanns also auch nicht verlieren. Ja, in
vielen Fällen ist er sogar völlig kunst- und theaterfremd — und
bekommt die Konzession doch! Zum Nachweis seiner künst-
lerischen Befähigung genügt's schon, wenn er gelegentlich in Berlin
und Umgebung mit einem jedesmal ad hoc zusammengestellten
Personal herumschmiert. Es soll sogar genügen, wenn jemand
von einem „Regisseur“ ein Zeugnis beibringt, daß er bei ihm
„Regie gelernt“ habe.

Die Polizei soll bei Konzessionierungen wieder — wie
früher — Bürgschaften suchen in der Persönlichkeit! Diese Bürg-
schaft ist zuverlässiger als noch so große in allen möglichen
schmutzigen Winkeln zusammengeputzte, aufgepumpte und
teilweise lediglich auf dem Papier vorhandene Kapitalien!

Heinrich Leweles

Auf Ihre Frage, ob die Polizei mit Recht oder Unrecht
fordert, daß jeder Nachfolger eines verfrachten Direktors die
Mitglieder übernehme, kann ich nur mit einer Reihe von Gegen-
fragen antworten.

1. Muß denn ein vertrachter Direktor einen Nachfolger bekommen? Vielleicht hat der Krach dargetan, daß das ganze Unternehmen überflüssig und lebensunfähig ist.

2. In wessen Interesse hat der Nachfolger eines vertrachten Direktors zu arbeiten? Soll das Theater erhalten werden, damit die Gläubiger zu ihrem Gelde kommen? In diesem Falle muß es wohl dem Interesse der Gläubiger überlassen sein, sich das Ensemble auszusuchen. Wird ein Nachfolger betraut, um die Interessen der Mitglieder zu wahren, dann muß er ja eo ipso die Mitglieder übernehmen. Aber wäre es denn nicht möglich, daß gerade die Loyalität der Mitglieder an dem Krach Schuld trägt? Und müssen nicht, um das Ganze zu retten, einzelne Mitglieder doch entlassen und andre reduziert werden? Haben überhaupt die Mitglieder eines Theaters andre öffentliche oder private Rechte als die Angestellten eines andern Unternehmens? Wer kümmert sich denn um die Angestellten und Arbeiter eines vertrachten Industrie-Etablissements?

Soll ich schließlich eine positive Meinung abgeben, so ist es die, daß die Polizei sich um die Angelegenheiten eines Theaters überhaupt nicht kümmern und für das Theater lediglich alle Sicherheitsvorkehrungen in Bezug auf Brand oder Feuergefahr genau überwachen sollte.

Oscar Sauer

Ich gebe zu, daß einem Direktor eine Last aufgebürdet wird, wenn er das Personal eines vertrachten Theaters übernehmen muß. Aber diese Last ist, meiner Ansicht nach, erträglich. An jedem Theater werden immer soviel künstlerische Kräfte vorhanden sein, daß sie bei geschickter Verwendung auch ausgenützt werden können. Manches Mitglied wird bei einem Direktionswechsel freiwillig um seine Entlassung bitten, weil ihm der neue Herr nicht behagt, und damit ist die Last für diesen schon verringert. Außerdem dürfte es auch nicht leicht sein, mitten in der Saison ein erwünschtes neues Personal aufzubringen, weil die meisten Künstler gewöhnlich für längere Zeit kontraktlich gebunden sind. Die Gesundung des Theaterbetriebes ist, glaube ich, nicht dadurch herbeizuführen, daß ein Theaterunternehmer das Personal eines zusammengebrochenen Theaters einfach ablehnen darf, um es in wirtschaftliche Not und Bedrängnis zu bringen. Glaubit ein Direktor, mit dem vorhandenen Personal nicht künstlerisch arbeiten zu können, so darf er in diesem Fall die Leitung eben nicht übernehmen. Zwingen kann ihn niemand dazu. Das Personal hilft sich dann schon besser allein, wie verschiedene Beispiele beweisen.

Vom Extemporieren

Der Magister Veltheim aus Halle warb um 1670 ein studentisches Freicorps an, das unter dem pathetischen Titel: ‚Berühmte Bande und kursächsische Hofkomödie‘ in den wichtigsten deutschen Städten gastierte und in erster Linie Molière, Corneille und Calderon kultivierte. Indessen, das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges war für die Vornehmheiten französischer und spanischer Kunst zu rauhbeinig, so daß, wie Eichendorff in seiner ‚Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‘ schreibt, „der wohlgefinnte Mann sehr bald von dem unaufhaltsamen ‚Mordsspektakel‘ übergerannt wurde“ und in dieser Not das Improvisieren erfand, um den hergebrachten Staatsaktionen, zu denen er sich nun wieder bequemen mußte, wenigstens durch gelegentliche Improptus ein besseres Ansehen zu geben. Er bedachte hierbei nicht, daß zu dieser Art verwegenen Mitdichtens ein eigentümlicher Geist und Wiß vonnöten, der den wenigsten allabendlich zu Gebote steht, und daß bei weitem die meisten Schauspieler nicht die ewige Kunst, sondern die momentane Gunst der Menge suchen. Und so ward denn gerade dieses Improvisieren ein willkommenes Kanak, auf dem von neuem die alte Unflätereie einzog und alle bessern Intentionen wieder durchlöchernte. Vergebens wurden dagegen die sogenannten ‚Dirigierbücher‘ eingeführt, und darin Plan und Gang des Stückes, sowie die Stelle und und der ungefähre Inhalt der Improvisation vorgeschrieben.“ Wohl hat Gottsched die ‚Athletenarbeit‘ durchgeführt, die Staatsaktionen zu vernichten, aber gegen das Improvisieren war er machtlos. Wie sehr es auch in der nach-gottschedischen Zeit noch wucherte, zeigt die bewegliche Brieflage aus dem Jahre 1788 eines unbekannten Schreibers.

Max Krell

Die Schauspieler komischer Rollen beinahe aller deutschen Bühnen glauben privative ein Recht zu haben, ihren Neben etwas zusetzen zu dürfen, welches zuweilen einlpropoz, zuweilen eine weitere Ausführung eines Späßchens sein soll — oft aber auch, wie ich selbst mehrmals gehört habe, eine Obkõmität ist. Dieses nennt man bei den Theatern extemporieren, und es gibt Schauspieler, welche sich auf diese Kunst oft nicht wenig einbilden. In diesem Behuf ergreift der Schauspieler alle Gelegenheiten, welche ihm soeben vorkommen, oder er studiert schon vor der Zeit darauf, um etwas Beziehendes anbringen zu können. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß zuweilen bei solchen Gelegenheiten etwas zum Vorschein kommt, worüber auch der Kenner lächeln muß, aber mehrenteils ergötzt das bon mot nur die Galerien und Grundsuppen des Parterrs, welche ihr Zwergfell weiblich darob erschüttern.

Oft finden sich in solchen Anspielungen Sottisen, welche Personen, Verfassungen, Gesetze, Zünfte beleidigen, und mit welchem Rechte bildet sich der Schauspieler wohl ein, dies tun zu können? Diese Unart verdiente eine Ahndung von Seiten der

Obigkeit, denn die Schauspieler, welche ohnehin gern um sich greifen, nehmen ein Stillschweigen gleichsam für eine Erlaubnis an, ihren schalen Witz auf Unkosten andrer Mitbürger (welche dem Staate vielleicht nützlicher sind als sie) ausstramen zu dürfen.

Gesetzt aber, es wäre dies auch nicht der Fall, es würde niemand von den Spektatoren durch einen solchen unzeitigen Einfall beleidigt, keine Verfassung lächerlich gemacht, so ist es doch sehr unrecht, daß der Schauspieler sich untersteht, dem Autor emendieren zu wollen, Zusätze zu liefern, an die vielleicht dieser bei gesundem Verstande nie gedacht hatte. Ich habe oft solche Spaßmacher ihren zugefügten Witz bei Stellen einer Rede ausstramen hören, bei welchen der dramatische Dichter sich gewiß keine elendere Verhöhnung seiner Meinung hätte träumen können! Dahin ist auch die Verdrehung oder falsche Aussprache fremder Wörter zu rechnen, durch welche der Schauspieler Lachen zu erregen hoffte, welches aber gewiß nie von andern als Personen von elendem Geschmack geschieht. Wenn der Autor diese Wörterverdrehung nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat, so darf sich der Schauspieler, der nur ein Echo des Dichters ist, nicht unterstehen, es zu tun. So sah ich durch eine solche miserable Schauspielermaxime einmal einen Schauspieler eine ganze Rolle höchst widerwärtig machen, wodurch viele artige Szenen verloren gingen, und er dem Autor den verdienten Beifall entzog. Dieser Mensch sollte die Rolle eines kürzlich aus Paris zurückgekommenen Bedienten vorstellen, welcher den pariser Ton affektiert, übrigens aber ein Narr ist. Aus diesem *petit maître* in der *Vivree* machte er einen dummen Frägen, übertrieb nicht allein alle Bewegungen, sondern hatte auch noch den schönen Einfall, alle Wörter verkehrt auszusprechen und sagte also statt *petit maître* Barometer, statt *diable et dieu* Tafel und Thee, statt *Genie* Schernier. Man wußte nicht, ob man den Autor, der so etwas leiden, das Parterre, das so etwas anhören mußte, oder den Schauspieler, der solche elende Einfälle hatte, am meisten bedauern sollte.

Jeder Direktor, wenn er nicht selbst dieses Gebrechen an sich hat, sollte so etwas durchaus nicht leiden, denn nur allzuoft werden durch solche Schauspielereinfälle die guten Sitten beleidigt, da diese Tugendprediger mehrenteils ohnehin in Zweideutigkeiten sehr geübt sind. Wer sich davon überzeugen will, wohne nur einmal einem Gespräche bei ihrem Anziehen in der Garderobe bei.

Freilich kommt immer viel auf das Publikum und die Mäzenaten des Schauspiels eines Ortes an, inzwischen wird doch nie ein guter Schauspieler zu diesem Mittel seine Zuflucht nehmen, um Beifall zu erhaschen, und der Mann sollte nie An-

pruch auf den Namen Schauspieler, noch weniger auf Beifall machen, der dem Publika versprechen kann, sich den folgenden Tag eben so meisterhaft in der Rolle des Harlekins zeigen zu wollen, als er es Tags vorher in der Rolle des Hamlet getan zu haben glaubt. Seitdem die Schauspieler unter ihren Zunftgenossen Schriftsteller haben (wie denn auch die mehrsten unter denselben Schauspiele arbeiten, wiewohl sie mehrenteils Manuscript bleiben), welche durch fade Späßchen an guten Schriftstellern zum Ritter zu werden glaubten, nehmen sich auch ihre Herren Kollegen mehr als jemals die Freiheit, auf Rechnung des Autors etwas zu extemporieren, welches doch aber zum guten Glück mehrenteils wegen seiner Seichtheit vom Dialog desselben zu unterscheiden ist. Wie wäre diesem Unwesen zu steuern? Sollte nicht jedes Theater unter einem Tribunal stehen, welches solche Sachen entseiede? Wenigstens wäre es heilsam und löblich!

Auf Gustav Mahlers Tod / von Kurt Pinthus

Du hobst den Stab, wie Moses einst ihn schwang,
Daß hartem Felsen frohe Flut entsprang:
Du hobst den Stab — und brausend aus den vollen
Erlösten Seelen Ströme quollen, schwallen,
In die uns lockend süße Flöten zogen.
Und Violinen spannen spielend blaue Bogen
An denen Harfentöne sich wie Wölkchen hauschen.
Wie Katarakte wild aufschäumen die Bosunen.
Und Bässe rauschen wie der Wald und Lauschen,
Was fern die klagenden Oboen raunen. —

Ein schwerer Vorhang fällt mit vielen Falten
Und öffnet nicht auf unser lautes Fragen . . .
Nur eine fremde Hand winkt aus den Spalten.
Hell bröht ein Marsch aus lärmender Daserne . . .
Und Kinder spielen . . . Engel tanzen, tragen
Dich, Meister, singend lichtwärts, wo die Sterne
Mit stetem Glanz in starres Dunkel ragen . . .
Und meine Augen staunen lauschend in die Ferne.

Aus einer Publication, die unter dem Titel „Neuer Leipziger
Parasch“ Gedichte von Elsa Menijeff, Walter Hasenclever, Kurt
Pinthus und Ulrich Steindorff vereinigt.

Rasperletheater

Totentanz / von Panurg

1

Sopp! Den Leichnam auf den Schragen!
Schon entschwanzt er, Kranz an Kranz.
Unter töchterlichen Klagen
Zieht man schuchzend die Bilanz.

Ach, rentiert sich der Zylinder,
O, und auch das Crêpe-Capotte?
Bang addieren alle Kinder,
Und die Summe lobet Gott —

Ihn, der aus des Vaters Qualen
Die Lantieme rinnen läßt
Und in eines Hauptbuchs Zahlen
Alle Kindesliebe preßt,

Der in Gnaden auch den Reher
Zum Verdienst zu leiten weiß . . .
Einen Tritt dem Uebersetzer
Und dem Höchsten Dank und Preis!

2

Der Teufel saß, sah und notierte,
Bergmüßlich krümmte sich sein Schweif.
Er war für die hier inszenierte
Gedächtnisfeier durchaus reif.

Er saß und mit dem hellsten Grinsen
Sprach er: Das macht ihm sicher Spaß.
Er geht mir sonst noch in die Binsen
Vor lauter Sanftmut. Aber das!!

Er war mein treuester Pfadefinder,
Drum werd' ich gern für ihn zum Schmod
Und sammle Material für: „Kinder,
Von August Strindberg. Epilog“.

Rundschau

Ein Jesuitendrama

Die Zeit wäre günstig. Die Jesuitenfrage ist aktuell, ein neuer Kulturkampf vielleicht vor der Tür. Wenn wir vom Drama Lebenspiegelung erwarten — warum sollte es nicht auch die gefährliche geistige Bühlarbeit der lebens- und kulturfeindlichen Macht spiegeln? Der Holländer J. M. van Mens, der in Deutschland bisher unbekannt war und es weiterhin zu bleiben verdient, piff aber auf Lebenspiegelung und scherte sich nur um die günstige Konjunktur und die krasse Tendenz. Das Resultat ist sein Schauspiel 'Die Jesuiten', das trotzdem von Else Otten übersetzt und vom Königsberger Stadttheater in einer Stunde literarischer Schläfrigkeit angenommen wurde. In der Gesinnung mag diese dramatische Warnung vor den Fuhangeln und der rückwärtslosen Zweckmoral der Jesuiten ja löblich sein. In künstlerischer Beziehung arbeitet sie mit minderwertigen und lächerlich naiven Mitteln. Mens führt die Geschichte eines dem Orden entronnenen Jesuiten vor, der in das freie Leben hinaustritt. Die Wahrheit winkt ihm und — da der Verfasser, nach seinem Stück recht begreiflich, nicht allzu fest auf sie baut — zugleich die Welt in Gestalt einer liebenden Witwe. Wenn der Vorhang zum dritten Mal fällt, hat der Abtrünnige erfahren, daß die finstere Macht des Ordens weit über die Mauern des Kollegiums hinausreicht. Er hat die Existenz, die Geliebte, alles verloren und steht in der Glorie seiner Ueberzeugung unter Intriganten, Schleichern und Schwächlingen. Das ist, nicht immer ohne theatralisches Geschick, aber mit kindlicher Einseitigkeit und jener skrupellos tendenziösen

Uebertreibung entwickelt, die das Merkmal aller Traktätchenliteratur ist, der frommen sowohl wie der 'unentwegt' freisinnigen. Aber beide haben ja wohl ihr Publikum.

Franz Deibel

Polgar in Altona

Alfred Polgar und Armin Friedmann gestalten — in 'Talmas Tod' — die Tragikomik der reproduzierten Gefühle, der Komödiantenpose, der Sehnsucht nach purpurner Festlichkeit dramatisch. Ihr sterbender Talma ist ein Schatten, der seinen Gott verloren hat, vielmehr ein Extrakt aus all den blutlosen Schatten der Götter und Imperatoren. Die Ideen, die Sprache, die Bilder seiner Welt halten ihn gefangen. Das reale, lebendige Leben ist von der mythischen Realität des Theaters unwiderruflich erstickt. Vor einem Parkett von Schauspielern, Literaten und kontemplativen Kulturinteressenten könnte das an Tschechow, Schnitzler, Edmont de Goncourt, Villiers de l'Isle-Adam orientierte Experiment seine Wirkung tun. Der dramatisierte Schauspieler ist eben ein Experiment im Gegensatz zum dramatisierten Gardeleutnant. Im altonaer Stadttheater des garnicht transzendentalen, aber eifrigen und fleißigen Doktor Loewenfeld, wo am selben Abend aus den kategorischen Kontrasten des alten V'Arronge alles Erreichbare herausgeholt ward, kam der geschliffene und gradlinige, an süßen Bosheiten reiche Einakter wenig zur Geltung. Talma in Altona war Herr Wehlau. Er spielte einen Allertweltsclown mit gelegentlichem Possart-Singsang. Und zwischen Alfred Polgar, der nicht im Tempel der Gewißheit betet, und dem schlichten, schnurrenwartenden Publikum

gab es keine Verständigung. Uebrigens wäre der fremdartige Gegenstand doch besser beim Deutschen Schauspielhaus aufgehoben; und der allzumenschliche, kindliche und eiskalte Talma viel besser bei Robert Rhl, der kein Bourgeois ist, sondern ein Meister Ihrischen Rollens und harmonischer Farbenflänge.

Arthur Sakheim

Versuchsbühnen

Das Urteil des Salomo hat Else Torge, eine schreibende Dame, um die ihr doch wahrhaftig nicht mißgönnte Ruhe gebracht. Sie fühlte sich verpflichtet, der alten Fabel eine neue Vorgeschichte anzudichten und den ergrauten Spruch dadurch zu verjüngen, daß sie ihn auf den Kopf stellte. Vasmath, die Witwe des Genoch, verzehrt sich nach einem starken Mann. Er begegnet ihr in einem löwenbändigem Araberfürsten. Sie folgt ihm nachts in den Garten. Und als sie morgens zurückkehrt, hat die Verwandte, bei der sie wohnt, ihr Kind, das dem Vasmaths geheimnisvoll ähnelt, im Schlaf erdrückt. Da niemand weiß, daß Vasmath fort war, und alle sie für die schlechtere Mutter halten, entsteht ein großes Geschrei: sie habe ihr Kind ersticht, das getötete der Verwandten untergeschoben und sich deren lebendes angeeignet. Der Haufe wälzt sich zu Salomo. Nachdem dieser zuerst gesagt hat, wozu ihn die Bibel verpflichtet, spricht er schließlich wissend das Kind der Verwandten, der falschen Mutter zu, die doch die bessere sein wird, weil sie nicht wie Vasmath den Lebensgenuß über die Lebenspflicht stellt. Und Vasmath fügt sich dem Spruch. Denn sie will die Ungebundene bleiben, die keine Fessel der Vergangenheit oder der Zukunft untertan machen soll. Sie kann nicht Mutter sein, da sie Weib bleiben will. Aber die sinnliche Verzüdung, mit der sie das Leben erträgt, bringt ihr ebenso schöpferische Erhöhung wie die Mutterschaft. Indem sie genießt, wächst sie über sich selbst. Erotischer Taumel

wedt religiöse Ekstase und künstlerische Schaffenskraft.

Wer füreine Chaos, in dem Frauen-schaft, Mutterschaft, Religion und Kunst sich aus ihren Verschlingungen lösen, sich bekämpfen, sich abstoßen und sich steigern, aus einem Inferno Feuerbrände als sinnliche Symbole heraufholte, der beglaubigte sich selbst das Recht auf dies Thema. Else Torge aber hat keine schwarze Ballade geschrieben: sie hat eine durchsichtige Abhandlung, ein Zeitungsgewächs geliefert. Sie müht sich um geistige Zusammenhänge, ohne innere Bindungen schaffen zu können. Sie verschweigt nichts und verrät alles und wird gerade dadurch banal und oberflächlich. Sie liebt die Deutlichkeit. Sehnsucht ist ihr Sehnsucht und Leben Leben. Aber für diese papierene Direktheit der Sprache werde ich mich sofort begeistern, wenn Else Torge konsequent bleibt, ihre dichterische Unfähigkeit Unfähigkeit nennt und nie wieder für Ringen und künstlerisches Tasten ausgibt. Von den Leitern der 'Versuchsbühne' aber glaube ich nach 'Walter Volk' und dem 'Urteil des Salomo', daß sie ihre Dramen mehr auf Bekenntnisansätze, auf Problem und Weltanschauung ansehen, als auf die künstlerischen Ansätze eines geistig richtungslosen Schöpferwillens. 'Das Urteil des Salomo' hätte niemand anhören können, wenn nicht Mary Dietrich für die Vasmath die ganze Gläubigkeit ihrer Kunst hergegeben und Licho mit Fleiß die schwachen Kräfte seines Ensembles wenigstens im Groben zusammengehalten hätte.

Berlin ist jedoch reicher, als man denkt. Es hat auch eine Neue Freie Bühne. Diese Vereinigung schwärmerischer Idealisten verlangte am Sonnabend Nachmittag im Komödienhaus zuerst eine Mark für den Theaterzettel, ließ dann, da die Polizei einen Billettverkauf verboten hatte, eine mildtätige Sammlung androhen und nahm diese schließlich aus lokalen Grün-

den“ zurück. Zwischen der ersten und der zweiten Ankündigung machte man sich Bewegung an einer Chekomödie von Robert Walter. Graf Bern von Gagern gibt das Amt des Petrucchio an seinen als Grafen verkleideten Kammerdiener ab und verliert dadurch seine Frau endgültig. Das Stück spielt im Jahre 1775. Aber die Sinnlichkeit ist nicht frei genug, um die Kostümierung zu rechtfertigen. Die Unanständigkeiten sind pedantisch, und die Erotik klebt. Alles dreht sich um sich selbst, die Liebe bleibt bequem, und keine Verwicklung kommt zu szenischem Ausdruck. Trotzdem ist in dem Gegeneinanderauspielen erotischer Trümpfe, in der sprachlichen Ärgertuierung, soweit sie sich

von Eulenberg freihält, hier und da eine Spur von Talent zu finden. Auf jeden Fall ist der „Kammerdiener“ nicht so hoffnungslos wie seine Aufführung. Was da durch einandertorkelte, das schien aus den letzten Nachzüglern der Delegiertenversammlung, die vor Erschöpfung nicht mehr in ihr Grenznest zurückfinden konnten, und aus den vertwegensten Stammtischlern des Café Monopol zusammengescharrt zu sein. Und erstaunlich bleibt trotz dem Deutschen Schauspielhause der Mut der Veranstalter, mit dieser Garde, gegen die Falstaffs Rekruten homerische Idealgestalten sind, die berliner Kritik niederzukämpfen zu wollen.

Herbert Jhering

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Otto Eifenschitz: Gewagte Spiele, Dreiaktiges Lustspiel in drei Akten nach E. Roux und M. Sergine. (Comoedia.)

Emil August Glogau, Karl Noort und Josef Wolff: Das neue Weib, Operette.

Richard Gorter: Durch die Zeitung, Dreiaktiges Lustspiel. (Comoedia.)

Sinrik Joosten: Der blanke Hans, Ein Galligenbild in drei Akten. (Comoedia.)

Marc Kriger: Das Kloster, Einaktiges Drama. — Liebe und Elend, Dreiaktiges Schauspiel. (Comoedia.)

Annahmen

Dora Dunder und Hans Gaus: Die kleine Hoheit, Dreiaktiges Lustspiel. Magdeburg, Stadtth. (Eduard Bloch.)

Carl Hauptmann: Die armen Besenbinder, Drama. Dresden, Hofth.

Roderich von Moissowicz: Tantschen Rosmarin, Eine heitere Operette in vier Akten, Text von Karl Hans Strobl. Brünn, Stadtth.

Uraufführungen

von deutschen Werken

26. 11. Alfred Mez: Das Joch, Schspl. Köln, Deutsches Th.

27. 11. Marie Masal: Der Bodensackbauer, Ein Schauspiel aus der Steiermark in drei Akten. Graz, Stadtth.

7. 12. Wilhelm Globes: Rheingau, Ein Märchentraum, Musik von Rother. Wiesbaden, Hofth.

Arthur Egidi und Sophie Goemmerring: Sonnenstrahlen und Herzeleid, Fünfaktiges Weihnachtsmärchen. Schweidnitz, Stadtth.

Martin Knopf: Die Bajadere, Zweiaktige Burleske Operette, Text von Louis Lauffstein, Dresden, Residenzth.

Ernst G. Gehffardt: Die Glocken von Plurs, Oper. Grefeld, Stadtth.

8. 12. Benno Sternberg: Die schöne Ezzeleuz, Dreiaktige Operette, Text von Josef Siener. Köln, Opernhs.

Elfe Torge: Das Urteil des Salomo, Vieraktiges Drama. Versuchsbühne (Neues Volksth.).

10. 12. Ernest Adam: Die Frau von vierzig Jahren. Schspl. Königsberg, Neues Schsplhs.

12. 12. Fritz Wahl und Josef M. Jurinet: Winkelzug, Satire. Barmen, Stadtth.

14. 12. Robert Walter: Der Kammerdiener, Ehekomödie. Berlin, Neue Freie Bühne (im Komödienhaus).

Besondere Aufführungen

Im geraer Hoftheater gab es die Uraufführung der fünfsätzigen Tragödie von Herbert Eulenberg: „Kurt von der Kreith“ — eine Umarbeitung des Schauspiels „Ein halber Held“.

Der erste Entwurf zu Kleists „Familie Schrockenstein“, der den Titel trägt: „Die Familie Ghonorez“, ist von der Literarischen Gesellschaft in Frankfurt an der Oder aufgeführt worden.

Jubiläen

Filmzauber: 50, Berlin, Berliner Th.

Theater des Auslands

Carl Hauptmanns Drama „Die lange Jule“ ist von Direktor Baumbach für das Irving-Place-Theater in New York angenommen worden.

Die „Rivalin“, dreiaktiges Schauspiel von Eduard Eugen Ritter, wurde von der amerikanischen Schauspielerin Francis Moore erworben, die für das Stück eine Tournee durch die Vereinigten Staaten und Kanada zusammenstellt. (Eduard Bloch).

Neue Bücher

Leo Greiner: Altdeutsche Novellen. Berlin, Erich Reiß. Zwei Bände. In Halbpergament M. 10.—.

Dramen

Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters nach Inszenierungen von Max Reinhardt. Ein Sommer- nachts Traum. 113 S. Hamlet. 200 S. Romeo und Julia. 158 S. Mit je 12 Kupfer-Gravüren. Berlin, Wilhelm Borngräber. M. 1,50.

G. A. Crüwell: Schönlwiesen, Schspl. Berlin, S. Fischer. 177 S.

Erich Johann Dörr: Himmel und Erde, Eine Märchenkomödie. Berlin. Anstalt für Aufführungsrecht. 70 S.

Engelbert Saffenteufel: Unter Kameraden, Vieraktiges Schspl. Wien, Verlag der „Arbeit“. 35 S.

Heinrich Schnabel: Die Wiederkehr, Tragödie in einem Aufzuge. München, Martin Moerike. 49 S. M. 2,—.

Sophokles: Die Spürhunde, Ein Satyrspiel. Frei übersetzt und ergänzt von Carl Robert. Berlin, Weidmann, 24 S. M. —,60.

Zeitungen und Zeitschriften

Richard Watta: Opernregie. Kunstwart XXVI 6.

Marie von Bunsen: Ernst von Wildenbruch. Lit. Echo XV 6.

Karl Federn: Strindberg gegen Schering. B. L. 622.

Hugo von Hofmannsthal: Nijinsky, Nachmittag eines Fauns. B. L. 631.

Lisa Honroth-Loewe: Zur Psychologie des Schauspielers und seiner Kunst. Zeitgeist 50.

Eugen Isolani: Körners „Briny“. Deutsche Bühne IV 9.

Monty Jacobs: Nissen Sieg. Tag 290.

Carl Zentsch: Gottsched. Tag 291.

D. Fund: Der Parsifal? Tag 289.

Kinomastix: Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater. Bühne und Welt XV 5.

Alfred Klaar: Otto Brahm. Voss. Ztg. 608.

Adolf Roelsch: Die Mimik des Kinoschauspielers. B. L. 616.

Hans Land: Otto Brahm. Reclams Univesum XXIX 10.

Ludwig Lewin: Jfflands Spiel. Der neue Weg XVI 49.

Emil Ludwig: Der Tänzer (Nijinskij). B. Z. 620.

Alfred Maher: Das Russische Ballett. März VI 47.

Paul Medenwaldt: Polonius. Der neue Weg XVI 49.

Paul Alfred Merbach: Die Gerhart-Hauptmann-Literatur. Bühne und Welt XV 5.

Richard Nordhausen: Variété! Tag 289.

Max Osborn: Otto Brahm zum Gedächtnis. B. Z. am Mittag 281.

Karl Frenzel. B. Z. am Mittag 286.

Heinz Potthoff: Die sozialrechtliche Bedeutung des Falles Weingartner. März VI 49.

Theodor Reid: Maurice Donnay. Zeitgeist 48.

Ernst Edgar Reimerdes: Jenny Lind, die schwedische Nachtigall. Der neue Weg XLI 47.

August Jundermann. Deutsche Bühne IV 19.

Walter Riegler: Musik in Gellerau. Süddeutsche Monatshefte X 3.

Thaddäus Rittner: Komödie. Strom II 9.

Friedrich Rosenthal: Otto Brahm. Wage XV 49.

Nachrichten

Ludwig Brahm hat als Erbe Otto Brahms die Leitung des Lessingtheaters für den Rest des Spieljahrs 1912/13 Rudolf Rittner und Willh. Grünwald übertragen.

Der Dramaturg Hofrat Doktor Karl Reiß ist zum Artistischen Leiter des dresdner Hoftheaters ernannt worden.

Die Presse

1. Vossische Zeitung. 2. Morgenpost. 3. Lokalanzeiger. 4. Tageblatt.

1. Elise Torge: Das Urteil des Salomo, Drama in vier Aufzügen.

Versuchsbühne (im Neuen Volkstheater).

1. Die Verfasserin hat ihr Problem nur angeschnitten und ist im Parabolischen stecken geblieben.

2. Das Stück frant vor allem daran, daß ein durchaus moderner Konflikt in den Rahmen einer Historie gezwängt wird, in der er unmöglich wäre.

3. So sehr der gewiß dramatische Konflikt, der zugleich ein 'stark menschlicher ist, zugespitzt, also echt dramatisch behandelt wird — gegen Schluß biegt die Dichterin seine scharfe Spitze ein wenig um und nimmt ihm selbst so von seiner tragischen Kraft und Schärfe.

4. Der Charakter der Heldin hat bedenkliche Sprünge und Risse, und damit löst sich das ganze Drama in Szenen und Bilder auf.

II. Robert Walter: Der Kammerdiener, Ehekomödie in vier Akten. Neue Freie Bühne (im Komödienhaus.)

1. Diese Geschichte wird mit großer Redseligkeit behandelt, in einem fortwährenden Austausch von Astersentenzen und Scheinpointen, die nicht nur langweilen, sondern auch ärgern.

2. Eine ungeheuer geschraubte und verkünstelte Verkleidungskomödie, die so sehr auf Stelzen geht, daß selbst allerlei hübsche Situationen und Gedanken, die sie enthält, in die Unnatur versinken.

3. Ein richtiges Bühnenstück ist das Werk Walters nicht, aber es ist manchmal witzig und zeichnet sich durch einen oft geistreichen Dialog aus. Einige Figuren sind auch gut gesehen.

4. Über das Stück ist nicht viel zu sagen. Es verdient durchaus nicht den Ruhmesglanz eines Zensurverbots.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Dornburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Sontich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Die Schaubühne

VIII. Jahrgang

26. Dezember 1912

Nummer 52

Wie die deutschen Bühnenschriftsteller Gerichtstag halten / von Julius Bab

Gerichtstag nicht gerade über sich selbst. Obwohl der Kolleg: Jbsen das als schicklich für den Dichter bezeichnet hat. Über es ist unbequem und zuweilen direkt peinlich. Und darum hält man den Gerichtstag lieber über unbotmäßige Verbandsgerossen, nicht homogene Kollegen ab. Dieses ist weniger unbequem und auch nützlicher. Und von solcher Tätigkeit möchte ich sachkundig erzählen — als einer, der es wissen muß, weil er nämlich selber eben gerichtet worden ist.

Dieses trug sich so zu. Ich war einmal ein Mann mit einem ausgeprochenen Interesse für das Leben und die Entwicklung dramatischer Kunst in Deutschland. Ich bin es sogar noch und die Leser der 'Schaubühne' werden wissen, daß ich mit einiger Fähigkeit das nicht eben von vielen gepflegte Geschäft betreibe, ungespielte und womöglich ungedruckte junge Talente auf diesem Gebiet zu finden und durch öffentliche Anzeigen zu fördern. Es gibt auch unter denen, die im letzten Jahrzehnt neu gedruckt und gespielt und geehrt wurden, so manchen, der sich gern dazu bekennt, daß meine Tätigkeit ihm von innerm und äußerem Nutzen gewesen ist. Da geschah es, daß man die Gründung eines Verbandes deutscher Dramatiker ankündigte. Von mir selber gab es einige Dramen, die mehrfach aufgeführt worden waren, und so konnte ich mich in dem weitherzigen Gegenwartsfinne des Wortes zu den deutschen Dramatikern zählen. Ich dachte: Hier wird etwas geschehen zur Förderung des deutschen Dramas; hier ist ein Zusammenschluß, der den jungen schwer ringenden Dichtern in irgend einer Art Hilfe bringen will; dies ist etwas, was sich mit deinem eigenen Interesse, dem Interesse deiner liebsten Arbeit, nahe berührt — und ich ging hin zur konstituierenden Versammlung.

Ich ging hin und kam nie wieder. Denn ich mußte sofort begreifen, daß es sich hier um völlig andre Dinge handelte, '

sie mir vorgezeichnet hatten. Dies war kein Zusammenschluß von Liebhabern der dramatischen Kunst, und es galt keineswegs dem Schutz und der Förderung junger dramatischer Talente; es galt vielmehr ausschließlich dem wirtschaftlichen Interesse der florierenden Theaterbetriebe, die hier einfach vertrustet werden sollten — ein wirtschaftlicher Vorgang, gegen dessen sittliche Berechtigung sich in diesen Zeitläuften ja an sich gar nichts sagen läßt. Ich trat also nicht aus, weil ein solcher Schritt als die unberechtigte Mißbilligung eines Unternehmens zu deuten gewesen wäre, an dem ich persönlich zwar sehr unwesentlich interessiert war, das aber seine außerkünstlerische Legitimation in der wirtschaftlichen Welt besaß. Zur Tätigkeit des Verbandes jedoch verhielt ich mich gänzlich passiv. Auch der freundlichen Aufforderung, mich mit einem Mindestbeitrag von fünfhundert Mark an der Gründung einer Vertriebsstelle zu beteiligen, konnte ich aus überaus triftigen Gründen nicht nachkommen. Ich hörte dann allerdings, daß diese Gründung ohne meine wertvolle Hilfe zu Stande kam und unter der energischen Leitung des Herrn Dinter prächtig florierte; das Kapital der beteiligten Dramatiker rentierte sich, Gott sei Dank, durchaus. Daß irgend etwas geschehen sei von Seiten des Verbandes, um den dramatischen Nachwuchs in Deutschland zu fördern, habe ich nicht gehört. Als einer unserer belangvollen jungen Bühnendichter den Skandal der Schillerstiftung aufdeckte, schwieg der Verband sich aus; und als man die Meißnerstiftung für junge Talente ins Leben rief, rührte er kein Glied. Er hatte auf seinen Generalversammlungen mit ganz andern Dingen zu tun. Und die Präsenzlisten dieser Generalversammlungen enthielten, nachdem einige große Größen, wie Dreher und Sulda oder gar Sudermann und Blumenthal paradiert hatten, regelmäßig eine Uebersicht von Namen, die meinen — doch seit langem auf alles Dramatische in Deutschland lauschenden — Ohren so fremd waren, wie die Geschäfte dieser Herren meinem Herzen.

Nur einmal ging von dieser Genossenschaft eine Aktion aus, die mich einigermaßen interessierte: sie erließ einen stürmischen Protest gegen die Kinetographentheater, um Hand in Hand mit den deutschen Bühnenleitern gegen diesen „Strebschaden“ der dramatischen Kunst zu kämpfen. Aber siehe da: noch kein kleines Jahr war vergangen, und dieselben deutschen Bühnenschriftsteller machten mit dem verlästerten Kinetographen ihren feierlichen Frieden. Mit einer großen Filmfabrik wurde ein Vertrag geschlossen, nach dem zu glänzenden finanziellen Bedingungen die deutschen Bühnenschriftsteller fortan selber die Filmtexte liefern würden. Oscar Blumenthal, bekanntlich seit Jahrzehnten Führer in jedem Streit des geistigen Deutschland, ging

mit gewohntem Mut voran. Selbstverständlich erklärte man, daß durch diese ertragreiche Arbeit der Verbandsgenossen der besagte Krebschaden sofort in ein glänzendes Instrument deutscher Kultur umgewandelt werden würde. Die Kühnheit dieser Argumentation erschütterte mich derartig, daß ich meinem gepreßten Herzen in einem Artikel der „Gegenwart“ Luft machte. Hier erlaubte ich mir anzudeuten, daß die Scheußlichkeit des dramatischen Films in der innern, alles auf die roheste Pantomime zurichtende Natur des Apparates liege, daß gerade die allerscheußlichsten Filme die nach Dante, Shakespeare und Homer gearbeiteten seien, daß also auch die Filmtextlieferungen unsrer Verbandsgenossen nicht im mindesten eine Besserung versprächen, und daß diese Schwertung der Bühnenschriftsteller einen großen Schaden für die ohnedies schwer ringenden deutschen Bühnen und das allgemeine Kunstgefühl bedeute, einen Vorteil aber nur für die Kinobesitzer, die ihre moralische Fassade damit auffrischen, und — für das Portemonnaie der verbündeten Herren Bühnenschriftsteller.

Als ich dergleichen getan hatte, da traten die deutschen Bühnenschriftsteller zusammen und hielten mit unbefangener Stirn, wie Thesen sagt, Gerichtstag über mich selber. Und ihr Vorstand schrieb einen Brief, worin ich aufgefordert wurde, meine Beleidigungen zurückzunehmen (man sieht: die Gleichstellung von unangenehmer Wahrheit und Beleidigung ist eine allgemeine und bis in die Gipfel unsrer geistigen Kultur hinein verbreitete Erscheinung) oder aber „zu gestatten, mich aus der Liste der Verbandsmitglieder zu streichen“ — gezeichnet: „Der Vorstand des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller Doktor Max Dreher, Doktor Ludwig Fulda, im Auftrag Doktor Goldbaum, Schriftführer“. Nun denkt der geneigte Leser: Beglückter Mann, der für eine Missetat noch so kostbare Autographen erhält. Aber dem ist nicht so. Die Herren kennen ihren Wert. Der Dreher und der Fulda standen nur in einer gewöhnlichen Remingtonandeutung unter dem Brief, und einzig Wenzel Goldbaum erwies mir die Ehre seiner Handschrift. Nun ist es mir zwar trotz mehr als zehnjähriger Beschäftigung mit dem modernen deutschen Drama nicht gelungen, festzustellen, wieso mein ehemaliger Verbandsgenosse Goldbaum ein deutscher Dramatiker ist; dagegen gelang es mir ganz einfach durch das berliner Adreßbuch, festzustellen, daß er ein Rechtsanwalt ist. Und somit mußte ich sogleich, wem die überaus scharfsinnige Wendung des Vorstandes zu danken war. Die Herren waren nämlich statutenmäßig durchaus nicht in der Lage, mich einfach an die Luft zu setzen; dazu hätte es einer Generalversammlung bedurft, in der am Ende sogar der ab-

scheuliche Steyer Modestie gehabt und allerlei Unangenehmes gesagt hätte. Wieviel bequemer und anmutiger war es deshalb, daß der dramatische Oberkirchenrat freundlich meine eigene Erlaubnis erbat, mich hinauszuerwerfen. Wäre ich nun ein Spielwerber, so hätte ich mich weder entschuldigt noch die Erlaubnis gegeben und somit jene leidige Generalversammlung doch erzwungen. Ich bin aber ein guter Mensch, und so ersuchte ich den deutschen Dramatiker Wenzel Goldmann mit aller Korrektheit seiner juristischen Muttersprache: „meinen Namen aus der Liste einer Genossenschaft zu streichen, die an ihre Mitglieder Anforderungen stellt, die sich mit meinen Auffassungen von den Rechten und Pflichten eines dramaturgischen Kritikers, der ich zu sein und zu bleiben denke, nicht vertragen.“

So hielten die deutschen Bühnenschriftsteller Gerichtstag und reinigten ihre Gemeinschaft von den unsaubern Elementen derer, die nicht einmal Respekt haben vor den höchsten Gütern des dramatischen Portemonnaies. In der nächsten Nummer der 'Schaubühne' aber wird sich der also Bemakelte erlauben, seine Suche nach jungem dramatischen Leben in Deutschland fortzusetzen.

Rose Bernd

Es ist eins von den Geheimnissen fast aller Hauptmannschen Dramen, daß sie im Laufe der Zeit immer mehr an Leuchtkraft und Lebensfülle gewinnen. Das ist ja verständlich. Wir haben den kindlich unberechtigten Wunsch, einen großen Dichter unbeirrt aufsteigen zu sehen. Diese falsche Forderung einer gradlinigen Höherentwicklung — eine Forderung, die uns nebenbei als schlechte Literaturhistoriker kennzeichnet — trübt uns von Mal zu Mal zum ersten Eindruck einer neuen Dichtung. Der zweite Eindruck ist gerechter und entscheidender. Erfolglose Stücke kommen zu hohen Ehren: Florian Geyer, Der Biberpelz, Michael Kramer. Erfolgreiche Stücke — verkümmern sie dementsprechend? Man ist neugierig, wie sich nach neun Jahren das Schauspiel von 'Rose Bernd' ausnehmen wird. Werden seine Schwächen allmählich überstrahlt worden sein von einem Ethos, das Liebe zu den Armen im Geiste nicht bloß predigt, sondern durch die hingebendste Gestaltung auch erweist? „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles verfaulet in Finsternis.“ Dies schwermütig-schöne Wort aus 'Florian Geyer' faßt unver-

gleichlich knapp zusammen, was ein paar Jahrhunderte später Rose Bernd geschehen wird. Hauptmann trauert über ihr Schicksal; aber es ist ihm nicht völlig geglückt, es darzustellen. Kein Zweifel, daß in jedem Akt eine Szene von schneidender Wahrigkeit ein bißchen den Atem raubt — nur daß man sich durch unmäßige Längen, Unsicherheiten und Weichlichkeiten zu ihr schleppen muß! Schwer zu glauben, daß Rose Bernd' sich neben dem Fuhrmann Henschel' behaupten wird, der ganz gekonnt ist — eine naive Dichtung im besten Sinne, neben der die Geschichte von der meineidigen Kindesmörderin sentimental und sentimentalisch zugleich wird. Denn was Hauptmann durch Rose Bernd' ausdrücken will: daß es unsinnig ist, ein Mädchen zu Tode zu hehen, weil sie ein Kind friegt; daß ihr Schmerz wichtiger ist als die Satzungen der Gesellschaft; und daß einmal alles denken wird wie er — das muß er Rose Bernd selber aussprechen lassen. „Vater! Ich lebe! Ich sitze hier! Das is was! Das heeßt was, daß ich hier sitze! Ich dächte, Voater, Sie müßten das jehn! Das is ane Welt . . . da sein Sie versunka . . . da finn' Sie mer nicht nimehr antun dahier! O Jees, ei een kleen' Kämmerla lebt Ihr mit'nander! Ihr wißt nicht, was außern der Kammer geschieht! Ich wiß! ei Krämpfen hab ichs gelernt! Da is . . . ich weeß ni . . . all's von mir gewichen . . . als wie Mauer um Mauer immerzu — und da stand ich drauß'n, im ganzen Gewitter —.“ Das wäre in jedem Falle schlichtes Druckpapier, so geschieht es auch schlesisch marmoriert ist. In diesem Falle zerstört es die Figur: deren Tragik ja gerade sein soll, daß sie mit Stummheit geschlagen ist, daß sie sich nicht erklären und nicht verteidigen kann — und der ihr Dichter in dem Augenblick zu sagen gibt, was sie leidet, wo ein Gott ihm nicht gibt, es zu sagen. Diese Rose Bernd steht mit einem Fuß in einer Dichtung von animalischer Sastigkeit, von unmittelbarer Lebensnähe, von kräftigstem Wohlklang, von reiner lyrischer Innigkeit — mit dem andern in einem Volksstück, das es mit Altschlüssen, künstlichen Kontrastierungen, forcierten Entladungen, Belauschungen, Selbstanzeigen, Wehleidigkeiten und Gelbinnen' hat. Wenn ich Rose Bernd' lese, überwiegt das Volksstück; wenn ich die Lehmann sehe, überwiegt die Dichtung.

Sie ist der Mittelpunkt einer Vorstellung, die unter Brahms wahrscheinlich nicht anders ausgefallen wäre als unter seinen Nachfolgern Rittner und Grünwald. Sie hatten keine Ur-
Original from

für ein Stück, das sie in ihrem Sozietätstheater kaum mehr geben werden, besondere Aufwendungen zu machen, also etwa ererbte Leinwand gegen sprießende Bandtschaft zu vertauschen. Außerdem werden die beiden alten Schauspieler gedacht oder gesagt haben: Speelt man got! Bei Herrn Otto Werther aus Leipzig hatte es nichts genügt. Die schroffe Männlichkeit, der ungestüme Troß, das beherrschte Gefühl des Herrn Glamm kam theils provinziell, theils gar nicht heraus. Frau Glamm war für die Grüning die Gelegenheit, eine schlesische Mutter im Krankenstuhl von einer bairischen Mutter im Krankenstuhl zu unterscheiden. Die Unterscheidung gelang; aber Hauptmanns Mutter, die noch eifersüchtig ist, gelang nicht ganz so gut wie Thomas Mutter, die stirbt. Vielleicht lag es an der Steifheit des einen Partners, vielleicht auch am Dialekt, da es an der größern Jugend von Hennerjette Glamm kaum gelegen haben wird. Jedenfalls fehlte die letzte Echtheit der Gestalt, die bei der Grüning selten fehlt. Sonst war die Aufführung ziemlich makellos. Herr Marr, überzeugend wie nie, ließ Streckmanns Böswichttum aus menschlichen Gründen erwachsen, Herr Forest traf ohne einen Schein von Mühe das unbemerkte, in sich selbst zusammengeschniegte Wesen August Reils, und Sauer war der Mann, Shakespeare zu zitieren und sich vor der Unreinheit der Welt hinter seine Bibel zu flüchten. Diese Unreinheit hieß Else Lehmann. Ihr Gesicht bebte in dem Maße, wie ihr Herz bebt, und das dünste ein Irrtum der Künstlerin sein, die nur durch ein wogendes Mienenspiel übermitteln zu können glaubt, was in der schweigsamen Rose der ersten vier Akte vorgeht. Wir wissen es ohnehin. So aber erfahren es die Partner, die ja gerade taub und blind für ihre Leiden sein sollten. Solche Wesen dulden auch physiognomisch still. Im übrigen ist die Lehmann vollkommen. Man begreift Streckmann und Glamm und August Reil, die diese Schönheit, diese Naivität und diesen Vorrat innerer Tüchtigkeit gierig an sich reißen oder anständig verehren. Dann wird dies Weibtum beschmutzt, dies Gemüt vergiftet, dies Leben vernichtet, und man muß sehen, mit welcher Kunst der Abwechslung, die keinen Gedanken an Kunst aufkommen läßt, die Lehmann die hysterische Gärung des armen Geschöpfs, ihre verzweifelte Flucht in die Verstellung, ihr teuflisches Glend, den Aufruhr aller ihrer Fasern bis zum Zusammenbruch steigert. Brahms Erben sollten kein Stück mehr ohne die Lehmann spielen.

Peer Gynt / von Bjørnstjerne Bjørnson

Bei G. Fischer werden von Halvdan Røht und Julius Elias Bjørnsons Briefe aus seinen Lehr- und Wanderjahren herausgegeben. Hier folge einer.

Kopenhagen, Vestergade 110, zweiter Stock.

18. November 1867.

Teuerster Ibsen! —

Groß ist meine Dankbarkeit für ‚Peer Gynt‘, und ich wüßte mich keines Buches zu erinnern, das mir in meinen Schriftstellerjahren so sehr den Wunsch nahegelegt hätte, dem Spender warm die Hand zu drücken für seine warme Gabe. Ebenso sicher ist, daß kein Mensch und kein Buch in Norwegen mir persönlich so hilfreiche Dienste geleistet hat wie ‚Peer Gynt‘. Alles, was meiner Arbeit im Wege steht, alles, was ich aus tiefer Seele hasse, umfaßt ‚Peer Gynt‘ und so voll und so konzentriert, daß vierhundert Pfaffen zusammengenommen kaum ein so erziehllich wirkendes Seitenstück zustande bringen würden, und doch würden sie höchstens das Verständnis für das Buch erschließen, nicht aber seine positive Arbeit leisten können. Das ist meine Meinung, und in ‚Nordt Follkeblad‘ habe ich das meine getan, sie zu popularisieren.

Lieber Ibsen, wenn ich auch immer so viel von Dir gehalten habe, seit Deinem Gedicht ‚Der Eidervogel‘, daß ich über alles in Aufruhr geriet, was mir an Dir mißfiel, Taten wie Schriften — wenn ich immer eine liebende Teilnahme hatte für das, was Dir innerlichst eigen ist, und was sich tief und verachtend mir offenbarte selbst in den Dingen, die mich kränkten: so bin ich jetzt so ganz von Dir erfüllt, daß ich von nichts anderm reden kann als von Deiner Dichtung, an nichts andres denken kann als an Dich — und da muß ich Dir das wohl auch selbst sagen. Die Treue, die ich in Dir finde (denn wie treu bist Du in diesem Buch!) hat mehr noch als das Buch mein ganzes Herz erobert — wie auch mein Denken in Deinem Bann ist.

Ich liebe Deine Treue gegen unsre großen Ziele, von der Dänenfrage bis zu den idealsten Ansprüchen. Ich liebe Deinen Zorn, ich liebe den Mut, der ihn mit Waffen ausrüstet. Ich liebe Dein Drama, ich liebe Deine Rücksichtslosigkeit — hei, das war wie Meeresatmosphäre an der Küste nach der stidigen Krankezimmerluft — all mein Denken wurde auf Nachlust, Lachenfreude, rücksichtslosen Wahrheitstrieb gestimmt — und so wurde das Kleine klein, und das Große sandte Licht und Glanz über meine Sehnsucht hin. Am liebsten möchte ich fluchen, wie wenn ich zu lange im Salon französisch gesprochen hätte und hungerte nun nach einem norwegischen Laut.

Ich sitze hier und schreibe „Das Fischermädel“ und werfe manchmal einen Seitenblick auf „Sigurd Jorsalfar“ — und ich bin jetzt doppelt froh und hoffnungsvoll bei meiner Arbeit. Kein Mensch hat eine Ahnung, was es heißt, einen Mitarbeiter zu haben, wie ich ihn jetzt habe. Weiter so, weiter so — und brauchst Du Erholung, so schreibe wie zum Spiel eine satirische Komödie — da liegt der Kernpunkt Deiner Begabung — Du brauchst es nur aus dem Ärmel zu schütteln: die Ueberzeugung habe ich in noch höherm Maß durch „Peer Gynt“ gewonnen. Aber Du hast die Pflicht, auch Bücher wie „Peer Gynt“ in die Welt zu senden, solange Du noch ein Schwert schwingen kannst. Man mag einwenden, es sei kein Gedicht, es fehle die abgerundete, methodische Behandlung — meinetwegen — mag das Stück sein, wie es will, mag es eine Sense sein und überhaupt kein Buch — — eine Sense ist es jedenfalls, die häßliche Bäume von vielhundertjährigem Wuchs niedermäht, wie andre Sensen das Gras.

Ich hätte Dir viel über das Stück zu sagen, aber dieser Brief ist nicht das geeignete Gefäß; denn er ist ein Liebesbrief, nichts andres, und antwortest Du nicht, und zwar auf der Stelle, so bist Du der größte Idiot. —

Meiner Frau (die in „gesegneten Umständen“ ist) geht es verhältnismäßig gut; sie läßt Dich grüßen. Deinen Sohn mußt Du von mir grüßen und mußt ihn lehren, mich lieb zu haben. Meine beiden Jurgens machen mir Freude durch ihre Aufgewecktheit, ihre Gesundheit und die Mischung von Weichheit und Kraft.

Ja, schreibe mir bitte; dann sende ich Dir unverzüglich eine ganze Ladung von allem möglichen Blunder, der Dir so ungefähr ein Bild von den augenblicklichen Verhältnissen in Norwegen geben soll.

Dein treuer

Björnstjerne Björnson.

Hast Du Großmutter's Geschichte von Frau Thoresen gelesen? Fürchterlich! —

Habe den Brief noch einmal durchgelesen, weil er liegen geblieben war. In der Form, seh' ich, ist er wie eine Tischrede in der Champagnerstimmung — ein bißchen solider hätte der Stil schon sein können — allerdings; aber der Sinn ist da, und ich schicke den Brief ab, denn er ist ein getreuer Niederschlag meiner junkensprühenden Begeisterung nach der Lektüre Deines Stück's. — Wirklich, „Peer Gynt“ ist ausgezeichnet, Ibsen: nur ein Norweger kann verstehen, wie gut er ist!!

Nijinsky / von Herbert Ihering

Petruschka ist Marionette in der Jahrmarktsbude eines alten Charlatans. Sein Oberkörper hängt vor einem Gewimmel von Kutschern, Ammen, Kaufleuten, Zigeunerinnen, Masken und Straßentänzerinnen neben einer Ballerina und einem Mauren leblos über einem Gestell. Der Zauberer wirkt, die Puppen regen sich. Petruschkas Beine schaukeln eingehakt in den Gelenken. Sie schlottern lose, mechanisch, ohne zu einander zu gehören, aber demselben Rhythmus untertan. Der Rhythmus bezwingt Arme, Hände, Hals und Kopf. Langsam drängt er sich in alle Glieder. Schneller schütteln sie sich, zappeln, heben sich. Eine Erscheinung, zusammengesetzt aus Teilchen, wächst steif lebendig vom Plaze, trippelt in abgezirkelt rasenden Schritten in die Menge, fällt nieder, jagt weiter, gelöst in ihren Gelenken, starr, eckig als Körper. Die Puppe verfängt sich in einen Traum. Nachtwandelnd versucht sie, Mensch zu sein. Mit schweremütiger Neugier biegt sie sich in täppischen Gebärden aus dem Zwang des Herrenmeisters. Ein Wiegen der Hüfte, flüchtig, erschreckt, der Körper bricht nicht. Ein vorsichtiges, ängstliches Schleifen der Beine nach einem hastigen Schlenkertanz, er fällt nicht. Die Glieder zucken in den alten Rhythmen, frei regen sie sich, mutiger sehnen sie sich über sich selbst hinaus. Petruschka tanzt wie ein verzauberter Mensch. Eine Marionette, die ein früheres, andres Dasein ahnt. Der Traum wird Befessenheit. Gehebt taumelt die Puppe auf. Ein Spuk entflieht dem Zauberer, äfft ihn, narrt ihn. Gebannt und traumhaft frei. Gezwungen und staunend gelöst.

Urlechino springt. Maskenscherze sind seine Freiheit. Seine Tänze Farben und Schnörkel. Sein eigener Körper ist ihm Spielzeug. Andre neckt er tänzelnd, kokett. Andern entschwebt er in launischen Sprüngen. Aber seinen eigenen Körper hat er nur fortgeworfen und jagt hinter ihm her, ausgreifend, mit flachen Schritten. Sich selbst hat er in die Höhe geschleudert und steigt sich haschend nach. Ausgelassen will er seine eigene Leichtigkeit fangen. Uebermütig entwindet er sich immer wieder sich selbst. Mit sich führt er Karnevalsreigen auf, und zehn Urlechinos gleiten, einem Element hingegeben, auf wiegenden Tönen. Aus Schumanns Musik steigt Urlechino vervielfältigt empor, scherzt mit sich selbst, wirbelt tausend Linien aus sich, schwindet zu einer und erstarrt zum Bilde.

Geisterhaft schweben, traumhaft gleiten, sich selbst nicht ahnen und doch an sich selbst hingegeben wie an eine atmende Atmosphäre von Glückseligkeit — der Geist der Puppe, der das

junge Mädchen nach dem Ball umgaukelt, ist Bote einer Welt, in der es nicht Spiel und Ernst gibt, in der Trauer und Lust in ein Gefühl aufgegangen sind. Keine Schwere ist getilgt, keine Leichtigkeit verdichtet, nichts ist ausgelöscht, aber in reinem Element hat sich alles zu einer Einheit ohne Schlacken gebunden. Schwere steigt jauchzend empor, Sinnlichkeit ist Rauschheit, Körpergefühl ist Religion, und die Anbetung alles Sichtbaren ist die Ehrung verborgener Kräfte.

Des Russen Nijinskij Tanz ist Befreiung, aber keine Überwindung. Er ist Erlösung, weil er sich hingibt. Dieser schwelende Tanz, der aufbricht wie eine Blüte und sich verwahrt wie eine Knospe, ist so frei im Gefühl seiner Notwendigkeit, daß er sich von selbst in die Technik der Generationen schmiegt. Ihm ist sie Ausdruck, Charakter, Miene, Gebärde. Ein begnadeter Körper, atmend im Ebenmaß, glühend im Spiel seiner Muskeln, findet seine letzte Befreiung im Zwang der Form. Nijinskij's Kunst strömt in die Fußspitzen-, Wirbel- und Absprungtechnik alter Ballettkünstler, sie gleitet in die Linien Sprache der Antike und, indem sie die Lebendigkeit klassischer Formen bestätigt, schafft sie sich selbst ein Recht, das zeitlos ist. Der Faun träumt im Mittag, Nymphen nähern sich. Er hebt den Kopf, steigt an, schreitet hernieder, steht, wendet sich. Er gleitet im Profil, der Arm hebt sich, die Hand, beide senken sich. Alles ist gebunden, alles ist gemessen. Ein Relief, und doch aus dem Hintergrund gelöst. Eine Ruhe, und doch eine Leidenschaft. Ein Sprung steil in die Höhe und schmiegend niedergleitend. Ein lusternes Ziehen des Gesichts, ein schneller Lauf. Die Nymphen sind fort. Eine, die sich sträubte und zuletzt flog, ließ einen Schleier. Die Erwartung löst sich. Der Faun hebt ihn, trägt ihn sanft, zart, traurig verwundert, Schritt vor Schritt setzend, wie abgekehrt in sein Versteck, bettet ihn und gleitet langsam, feusch erschauernd über ihn.

Diese rhythmischen Minuten, in die Nijinskij Debussys Musik gedichtet hat, verharrten als sichtbare Takte einer letzten Vollkommenheit. Musikalisches Fließen ist Grenze und Form geworden. Atmosphärisches Wogen hat sich in Linie und Fläche gegliedert. Aber Nijinskij's Tanz ist ein Wunder in sich. Er ist, wie Caruso's Gesang, ohne Antrieb und Herkunft. Etwas Losgelöstes in eigener Harmonie. Um diesen Körper ist ein Schwingen wie atmosphärisches Strömen. Nicht die Musik trägt ihn empor. Von seinem Tanz geht ein Klingen aus. Sein Tanz weckt die Musik.

Der neue Sudermann / von Th. Lessing

Karla, die Gemahlin des Geheimen Kommerzienrats Weißegger, hatte vor Jahr und Tag eine heiße Stunde mit Max, dem jungen Sohne des Geheimen Kommerzienrats Thormählen. Weißegger und Thormählen sind Kompagnons. Sie haben ein Syndikat gegründet und dadurch ihren Konkurrenten Schroedt vernichtet. Um diesen, der sich in Haß und Rache verzehrt, zu entschädigen, geben sie ihm die Direktorstelle des Syndikats; und den Gatten von Schroedts Tochter Dorrit, einen Baron von Lanna, Erpresser- und Salomverbrecher-Typ, macht Weißegger zu seinem Privatsekretär. Karla und Dorrit sind eng befreundet. Es ergeben sich alsbald Bewidlungen. Frau Dorrit, unglücklich in ihrer Ehe, unglücklich über das Schicksal ihres Vaters, wie über ihre eigene jubalterne Stellung, schlägt leichtfertig ihren guten Ruf in den Wind, obwohl sie rein und keusch ist wie Schnee. Karla dagegen ist streng auf den Ruf ihres Hauses bedacht. Da sie jedoch Max im geheimen immer noch liebt und mit ansehen muß, wie der Millionärsohn im Berliner Nachtleben verbummelt, kommt sie auf den Gedanken, ihren Schützling in Dorrits Hände zu spielen. Dorrit soll das Odium eines Verhältnisses mit Max auf sich laden, in Wahrheit aber nur als Kulisse dienen für Karlas Zusammenkünfte mit Max. Dorrit gibt sich dazu her, sagt aber selbst eine Liebe zu Max. Und dieser Unwiderstehliche wird sogar noch von einer Dritten geliebt, von Anna Söhnlein, dem Mündel seines Vaters, einem „modernen jungen Mädchen“, das ihm zur Gattin bestimmt ist. Diese drei Frauen starten nun um den jungen Millionär. Anna gewinnt. Dorrit aber gerät in den Verdacht, Max der Karla fortklapern zu wollen. Und diese, weil sie um jeden Preis Max an sich fesseln möchte, ist schon im Begriff, ihren verjährten Fehltritt ihrem Gatten einzugestehen, als Dorrit, welche die Ausichtslosigkeit von Karlas Neigung kennt, durch eine falsche Selbstbezeichnung die Freundin rettet. Lanna und Max duellieren sich. Lanna wird angeschossen. Aber da er das Geheimnis Karlas erlauscht hat, verrät er es dem Direktor Schroedt, der es als Waffe benutzt, um seinen Haß gegen den Kommerzienrat Weißegger zu kühlen. Weißegger, welcher soeben in moralischer Entrüstung Dorrit sein Haus verboten hat, nimmt die Enthüllung über seine Frau ruhig hin, einzig besorgt, den „guten Ruf seines Hauses“ zu wahren. Er sucht Dorrit auf, um sie anzusehen, das Geheimnis vertuschen zu helfen. So wird der Skandal vermieden. Max heiratet Anna. Das Ehepaar Weißegger versöhnt sich im Interesse seines gesellschaftlichen

Kaufes. Dorrit läßt sich von Lanna scheiden, und es besteht Aussicht, daß Maxens Vater, der Geheimrat Thormälén selber, sie heimführen wird. Dies sind die wesentlichen Fäden in einem sehr geschickt verfilzten Gespinste — betitelt: Der gute Kauf-Schauspiel in vier Akten von Hermann Sudermann.

Es läßt sich billig voraussagen, daß die gesamte Kritik dieses Stück einmütig in Grund und Boden verdonnern wird. Es wäre das freilich kein Grund für die Theater, es nicht aufzuführen, da die von der literarischen Kritik verdonnerten Werke bekanntlich große Bühnenwerte in sich bergen können. Leider läßt sich in diesem Falle voraussagen, daß auch das Publikum sich ablehnend verhalten wird. Die beiden ersten Akte sind schleppend, ja, beinahe langweilig; erst später tritt Spannung und Erregung auf, aber selbst dann sind die Verwicklungen so verstandesmäßig berechnet, daß keine naive Hingabe an die Handlung möglich ist. Es versteht sich von selbst, daß das Stück einige starke Effekte und für die Schauspieler ein paar dankbare Szenen hat. Wenn es dennoch nur kurz leben wird, so ist es vor allem darum, weil der Kluge nicht Flug genug war, weniger Flug zu sein. Die Mache ist geradezu qualvoll sichtbar. Die einzige Freude, die ein solches Stück gewährt, ist das Vergnügen an einer Geschicklichkeit, welche die Fäden ganz nach Belieben verspinnen kann und die Schicksale so oder auch ganz anders lenken könnte. Eben darum fehlt jede innerliche Logik und Notwendigkeit der Geschehnisse, und kein Drama Sudermanns wimmelt so von falschen Auswertungen und schiefer Ethik.

Die Personen dieses Stück verkörpern samt und sonders eine Art von Friseurfeinheit. Sie reden wie Fouilletonredakteure, aber nicht wie Menschenseelen. Sie sind gesellschaftliche Kleiderpuppen, die den Snob-Modex ihrer Gewohnheiten mit dem Natungesetz verwechseln. Frage: „Ein oder zwei Stückchen Zucker in den Thee?“ Antwort: „Baronin, seien Sie nett zu mir, denn Sie tun mir sonst Bitternis in den Thee.“ Der Geheimne Kommerzienrat spricht also zu seiner Gattin: „Mein liebes Kind, der Nimbus unsres Hauses beruht zu gleichen Teilen auf dem Ruf meines Winkens und dem Deiner Unnahbarkeit. An beidem darf sich nichts ändern, keinem Ruhebedürfnis und keinem Jugendfreund zu Liebe.“ Die unglücklich verheiratete Dorrit peroriert in folgenden Tönen: „Wenn alles mir fehl schlägt, dann wirds wohl irgendwo im Süden noch einen sonnigen Felsen geben und schöne, weiße Brandung drum herum — sich hineinzustürzen.“ Unleidlich undichterisch die ewige Selbstcharakteristik der Menschen. Von allen Werken Hermann Sudermanns erscheint mir dieses als das am wenigsten gelungene.

Oberon / von Fritz Jacobsohn

Das Deutsche Opernhaus hat sich mit seiner Aufführung des „Oberon“ auf ein Gebiet begeben, für das es noch keineswegs reif ist. Es heißt ja bei dieser durch ihr Textbuch für alle Zeiten verlorenen Märchenoper mehr herauszustellen, als gute Sänger und einen technischen Apparat, der allen höchst komplizierten Vorschriften des Buches gerecht werden kann. Bei den bisherigen Aufführungen, bis auf „Bar und Zimmermann“, fehlte das Walten jenes Willens, der von innen heraus eine Rundheit schafft, fehlte die Intelligenz, die den spezifischen Duft eines Kunstwerks bezwingend herauskristallisiert. Auch in „Oberon“ fehlte sie wieder und wäre doch so nötig gewesen, wie nirgends. Denn diese losen Szenen können nur durch einen bestimmten Grundton verbunden werden. Der war zu schaffen und mußte vom Anfang bis zum Ende gefangen halten.

Direktor Hartmann glaubte, dazu eine Bearbeitung zu gebrauchen. Er „verbesserte“, unter Anlehnung an Wieland, den Dialog, um Unklarheiten und Unebenheiten auszumerzen. Das war unnötig, weil es unwesentlich ist und an dem Ganzen doch nichts ändert. Immerhin fordert diese Tätigkeit nicht so zum Protest heraus, wie die Veränderungen, die in der musikalischen Struktur des Werkes vorgenommen wurden. Hartmann hat Zwischenspiele komponiert, die, wie er zur Verschönerung sagt, nur Originalmotive Webers enthalten. Aus der ersten Hön-Arie, die ja schon in London auf den Wunsch des Sängers Braham fortgelassen wurde, macht er eine Verbindungsmusik; Höns Rondo im Roshang-Akt wird eingeflickt, und das Schlußbild wird durch Aneinanderreihung von „Perlen“ künstlich auseinandergerirt. Der Erfolg dieser Bearbeitungs-Tätigkeit ist absolut negativ. Sie hätte vielleicht Sinn, wenn sie geschickt über die tatsächlich vorhandenen Lücken zwischen einzelnen Bildern hinweghülfe. Das ist aber hier durchaus nicht der Fall. Denn immer, wenn der Vorhang fiel, entstanden peinliche Pausen — trotz den hinzukomponierten Zwischenmusiken, die doch gerade zum Zweck der Ueberleitung konstruiert waren. Da wegen dieser höchst überflüssigen Füllmusik die Partitur an andern, schönen Stellen gekürzt werden mußte, ist sie noch mehr zu verurteilen. Denn es ist doch nicht angängig, ein klassisches Werk auf der einen Seite zu verschlimmbessern und auf der andern Seite Amputationen edelster Teile vorzunehmen. So läßt Hartmann — nur! — das Duettino Rud-Oberon fort und streicht außerdem noch den schönsten Chor der ganzen Oper: „Wer blieb im korallen Schacht“, der mit dem phantastischen Schlußbild den musikalischen Höhepunkt der Oper bildet.

Diese paar Beispiele mögen genügen, um den künstlerischen Ungeschmack, der in dieser Bearbeitung waltet, zu charakterisieren. Sie schädigt das ganze Werk und müht ihm Bühnentechnisch nicht das Geringste. Die Charlottenburger wollten für ihre Oper einen Direktor haben, der Musiker ist. Hartmann stand in dem Ruf, einer zu sein. Seine Rezitative zu „Figaros Hochzeit“ bewiesen das Gegenteil, bewiesen es bis zur Evidenz, denn Hartmann bekam es fertig, diese Mozart-Verballhornung, trotz dem einmütigen Protest der Presse lustig (oder richtiger: traurig) auf dem Repertoire zu lassen. Man wollte einen Musiker haben und vergaß, daß es deren gute und schlechte gibt.

Die Schwächen des Ensembles offenbarte diese Aufführung stärker, als die frühern. Ein Oberon, wie ihn Einar Linden sang, sollte zu den Unmöglichkeiten gehören. Henriette Gottlieb, die Regia, stieß bei unzweifelhaft schönem Material durch ihr unkünstlerisches Singen immer dann ab, wenn man gerade dabei war, sich über gelungene Partien zu freuen. Die Ungleichheit der Tongebung, die scharfe Höhe und die Kunstlosigkeit in der Ausarbeitung von Einzelheiten: das alles wird nur durch energisches Studium zu bessern sein. Alexander Kirchner zeigte sich in der Kantilene als entwicklungsfähiger Tenor mit schönem Timbre; als Darsteller ist er nur Durchschnitt. Von dem Paar Scherazmin-Fatime ist sie, Eleanor Painter, die Begabtere, wenngleich ihr die Partie nicht so gut liegt, wie der Cherubim; Jacques Bill hat eine frische Stimme und hübsches Spiel talent. Die übrigen fielen, außer Herta Stolzenberg, nur unangenehm auf. Kapellmeister Eduard Mörike hielt das Ganze zusammen und holte sich mit der Ouvertüre einen berechtigten Erfolg.

Von den dekorativen Schönheiten der Aufführung war vorher manches zu hören gewesen. Die moderne Bühne sollte alle Möglichkeiten hergeben, die zur restlosen Bewältigung der szenischen Anforderungen nötig sind; Leffler sollte die Dekorationen gezeichnet haben (weder er noch Hartmann standen auf dem Bettel); und Kostüme und Balletts sollten wirkliche Märchenpracht hervorzaubern. Ich gestehe, daß ich enttäuscht war. Da fehlte überall eine empfindliche, phantasiebeschwingte Seele, ein Mensch, der die Technik überwunden hätte, um dafür den Geist wirken zu lassen. Es genügt durchaus nicht, für teures Geld Schaustellern, Fortuny-Beleuchtung und Schiebebühnen zu laufen: künstlerischer Geschmack muß mit feinem Stilgefühl vereint sein, um aus vielen Einzelheiten mit starker Hand ein Ganzes zu formen. Diese starke Hand fehlt dem Deutschen Opernhaus einstweilen noch.

Schauspielerübernahme

Antworten auf eine Umfrage

Georg Hartmann

Hier kommen allgemeine Grundsätze des bürgerlichen Rechts, Interessen der Schauspieler und der Standpunkt der Direktoren zu gleicher Zeit zur Erörterung. Ich möchte diese Dreiteilung skizzieren.

1. Nach bürgerlichem Recht muß der Rechtsnachfolger Aktiva und Passiva übernehmen. Auch der Erbe muß die Schulden des Erblassers mit übernehmen. Aber er kann die Erbschaft ausschlagen. Auf das Theater angewendet: der Direktor muß das Personal mit übernehmen, wenn er Rechtsnachfolger wird. Diese Übernahme ist aber Sache freier Entscheidung. In keinem Falle ist die Polizeibehörde mehr als das ausführende Organ der Gerichte.

2. Es ist ein edler Grundsatz, die Schwachen zu unterstützen, also auch das Personal des Schauspiels und (oder) der Oper vor dem Elend zu bewahren. In unserer sozial empfindenden Zeit — beinahe ein Viertel unserer Reichstagsabgeordneten bekennt sich zu den Grundsätzen einer 'sozialen' Demokratie — ist dieser Gesichtspunkt wohl zu beachten.

3. Daß die Direktoren die Geschädigten sind, ist aber ebenso beachtenswert. Es ist ja schwer genug, ein Personal zusammenzubringen, das allen Anforderungen der Kunst genügt. Ein Personal als ganzes fest zu übernehmen, bedeutet immer ein Risiko.

Die Bewegung unserer Zeit geht nun auf ein neues Ziel hin: die Städte übernehmen ihre Theater in eigene Verwaltung und stellen einen künstlerischen Oberbeamten (Intendanten) an. Vielleicht findet sich auf diesem neuen Wege die allen erwünschte Ausgleichung obiger widerstreitender Interessen.

Guido Thielscher

1. Wenn die Mitglieder eines verfrachten Direktors von diesem nicht nur wegen ihrer hohen künstlerischen Fähigkeiten, sondern gleichzeitig wegen ihres hohen Bankguthabens engagiert wurden, so ist es meiner Meinung nach ein nicht hoch genug anzuschlagender Glücksumstand, daß die Polizei eine Verordnung erlassen hat, nach welcher der Nachfolger diese Mitglieder übernehmen muß. Sie würden ja sonst eine doppelte Schädigung erleiden.

2. Für Mitglieder ohne nennenswerte Kapitalien bedeutet eine plötzliche Engagementslosigkeit eine schwere wirtschaftliche Niederlage, zumal der Beweis erbracht ist, daß selbst für namhafte Berufsgenossen nicht immer gleich eine Bilanz vorhanden.

Die Bestimmung unserer Polizeibehörde ist daher eine sehr löbliche, zumal da in den meisten Fällen der Zusammenbruch eines Theaters nicht durch die Unfähigkeit der Schauspieler, sondern durch eine falsche Leitung herbeigeführt wird.

Karl Stedter

Es ist gewiß „im Interesse des deutschen Theaterswesens nötig“, diese Frage zu erörtern. Ist denn der neue Direktor verantwortlich für die Fehler seines Vorgängers? Dürfen ihn, den vielleicht Tüchtigen, die Maßnahmen eines Gefeiterten zu Fall bringen? In den meisten Fällen wird das verfrachte Theater doch nur eben dadurch gefunden können, daß es auf eine andre Basis gestellt wird. Von vornherein wird ein gefeiteter Nachfolger es ablehnen, andächtig in den Fußstapfen zu wandeln, die ihn schrecken. Er wird aus persönlichen und praktischen Gründen eben anders Komödie spielen wollen als sein Vorgänger, vielleicht sogar ein entgegengesetztes Genre bevorzugen — was soll er da mit einer Truppe von Schauspielern, die für seine Zwecke unbrauchbar sind? Darf ihn die Polizei zwingen, just den Fußsteig des Verfeiterten zu gehen?

Ein diskutierbarer Einwand wäre die soziale Rücksicht auf die Schädigung der angestellten Mimen. Aber oft werden sie mehr geschädigt, wenn sie in einer Stellung bleiben, die unter der Ungunst der Verhältnisse andauernd wacklig ist, als wenn sie sich rechtzeitig nach einem sicheren Platz umsehen. Auch darf einem Teil unserer berliner Schauspieler der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie allzuoft leichten Sinnes ein tüchtiges Ensemble verlassen, einem künstlerisch bewährten Direktor den Rücken kehren, um sich an zweifelhafte Neugründungen von Blendern zu ketten, die neben dem Befähigungsnachweis auch noch die Gagen schuldig bleiben. Sie hoffen dort „besser beschäftigt zu werden“. Als ob ein Stümper besser beschäftigen könnte — zumal auf dem Gebiet der Kunst — als ein Könner. Bei Premieren Reinhardts ist es schon oft den Trägern winziger Rollen gelungen, von sich reden zu machen. Menschlich ist es zu verstehen, wenn der Schauspieler in dem berechtigten Verlangen nach Steigerung hofft: „Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag“. Aber darum dürfen wir doch warnen . . .

Schließlich bliebe noch die Frage offen, ob es wirklich immer nötig ist, daß die verfrachten Theater Berlins „sanitert“ werden. Auf manche Bühne der Hauptstadt trifft das Wort des Dichter-Philosophen zu: „Was fallen will, das soll man auch noch stoßen.“

Karl Bachmann

Die Forderung der Polizei, daß der Nachfolger eines verfrachten Direktors die Mitglieder übernehme, ist eine Verhängung der Behörde, die dadurch die Leichtfertigkeit, mit der sie oft Konzessionen erteilt, wieder gut machen will. Aber sie ist eine Vergewaltigung des am Krach schullosen Nachfolgers und — wie die Erfahrung lehrt — geschäftlich und künstlerisch unersprießlich: also zu verwerfen.

Wenzel Goldbaum

Darf die Konzessionsverteilung davon abhängig gemacht werden, daß der neue Unternehmer das alte Ensemble übernimmt? Meine wissenschaftliche Ansicht über diese Frage habe ich ausführlich in einem Buche begründet, das in nächster Zeit erscheinen soll. Ich kann sie Ihnen also zur Veröffentlichung nicht mitteilen. Soviel kann ich sagen: daß ich die Frage verneint und die Praxis der Polizei als jeder gesetzlichen Grundlage entbehrend dargestellt habe. Auch vom praktischen Standpunkt ist diese Praxis zu verwerfen, da durch sie oft die ruinierende Staatsüberlastung von vornherein auf das neue Unternehmen übertragen wird. Solide Reflektanten, die es ernst meinen, können abgeschreckt werden. Es bleiben die Spekulanten, die nichts zu verlieren haben.

George Altman

Den Nachfolger eines verfrachten Direktors von jeder Verpflichtung gegen die Mitglieder zu entbinden, erscheint mir zu kraß. Man verpflichte ihn, die Verträge bis zum Ende der gerade laufenden Winterpielzeit zu übernehmen und schaffe so einen Kompromiß.

Flucht / von Daniel Tob

Nach der Vorstellung wartete die Frau in der Vorhalle des Theaters auf ihren Wagen. Da trat ein junger Bursche an sie heran, küßte tief den Hut und sprach also zu ihr:

„Gnädige werden mir meine Zudringlichkeit nachsehen. Ich habe ein Anliegen an Sie. Ich werde heute Nacht für Sie sterben. Gestatten Sie, daß ich, eh' ich aus dem Leben scheide, Ihre Hand küsse.“

Die Frau fragte schroff:

„Was wünschen Sie? Wer sind Sie? Was wollen Sie von mir?“

„Ich möchte Ihre Hand küssen.“

Die Frau zuckte zusammen. Man sah es ihr an, daß sie im nächsten Augenblick um Hilfe rufen würde.

„Gnädige Frau“, begann von neuem der Anabe, „Sie irren. Ich bin weder ein Verbrecher noch von Sinnen. Heute Nacht werde ich mich für Sie töten. Ich verlange nichts von Ihnen. Ich wollte Sie bloß anreden. Daß Sie es wissen, wenn ich nicht mehr unter den Lebenden bin. Es ist meine letzte Nacht.“ Und er fügte hinzu:

„Ich bitte Sie, nehmen Sie mirs nicht übel.“

„Machen Sie, daß Sie fortkommen,“ herrschte ihn die Frau furchtbar erregt an. „Gehen Sie, oder ich rufe den Wachmann.“

„Das steht in Ihrer Macht. Aber Sie täten schlecht daran. Verstehen Sie mich recht: ich verlange nichts von Ihnen. Ich werde nur heute Nacht für Sie in den Tod gehen. Darum lohnt es sich nicht, den Wachmann zu rufen.“

Die Frau stampfte auf:

„Werden Sie jetzt gehen oder nicht?“

„Wenn Sie es wünschen, ja. Gott sei mit Ihnen.“

Aber er rührte sich nicht und blieb. Er senkte den Kopf und fuhr mit der Hand über seine Stirn. Einen Augenblick lang schwiegen beide.

„Ach, gnädige Frau!“ stieß der Anabe hervor und brach in Tränen aus.

„Wer sind Sie?“ fragte die Frau mit bebender Stimme.

„Wer sind Sie? Ich habe Sie niemals gesehen.“

„Ich bin ein Mensch. Ich wollte Abschied von Ihnen nehmen.“

„Aber warum? Warum wollen Sie Abschied nehmen? Sie kennen mich ja nicht? Und warum sagen Sie, daß Sie heute Nacht sterben werden?“

„Weil ich heute Nacht sterben werde.“

„Und weshalb behaupten Sie, für mich?“

„Weil ich für Sie sterbe.“

„Warum aber? Warum?“

Der Junge gab keine Antwort. Dann fuhr der Wagen vor. Die Frau schritt langsam auf ihn zu. Der Sakai half ihr beim Einsteigen. Der Anabe stand zwei Schritte entfernt, zusammengeknickt, den Hut in der Hand und weinte. Dann schluchzte er auf:

„Gnädige Frau.“ Und das klang furchtbar aufrichtig.

Da rief die Frau aus dem Wagen:

„Kommen Sie her. Zeigen Sie mir Ihre Taschen. Haben Sie einen Revolver bei sich? Nein? Dann steigen Sie rasch ein.“

Im Wagen saßen sie wortlos. Der Bursche hatte nicht an der Seite der Frau Platz genommen, sondern saß ihr gegenüber und verbarg das Gesicht in seine Hände. Auf dem ganzen

langen Weg wechselten sie keine Silbe. Die Frau sah zum Fenster hinaus. Zehn Uhr war bereits vorüber. Sie fuhren an geschlossenen Toren und einsamen Gaslaternen vorbei. Auf der Straße war es still und kühl und schwermütig. Es war Anfang März. Einmal blickte die Frau den Knaben verstohlen an. Er hatte feine Hände, wie ein Kind. Seine Kleidung war nett und vornehm. Er mochte sechzehn Jahre alt sein, vielleicht kaum soviel.

Als sie am Palast vorfuhren, herrschte ihn die Frau an:

„Aussteigen. Eins, zwei, vorwärts.“

Man führte ihn durch teppichbelegte, spiegelnde Gemächer. Betäubt folgte der Knabe dem Bedienten. In einem Zimmer war gedeckt, dort machte der Sakai Halt.

„Wollen Sie hier Platz nehmen,“ sagte er. „Die Gnädige wird sofort erscheinen.“

Er setzte sich und wartete. Der Sakai ging hinaus und zog die Tür hinter sich zu — er blieb allein. Es herrschte eine große Helligkeit, der Luster streute den Glanz eisiger Diamante über die Stube, ein Schimmer von silbernem Gerät, geschliffenen Kristallen und Glaspotaken stach in seine Augen, und selbst die helle Seide der Möbel schien Funken zu sprühen. An der Wand tickte auf einem Elfenbeinkasten mit Perlmutter-Intarsien eine Uhr unter einem Glassturz und auch das goldene Uhrwerk glitzerte sonderbar. Ueber dem Schrein hing das Bildnis der Frau. In tief ausgeschnittenem Kleid, ganz in Spitzen gehüllt. Ihre Schultern, ihr Hals und das Gesicht hoben sich leuchtend vom Hintergrund ab. Es war ein unregelmäßiges Gesicht, erhaben, gemartert und leidvoll, noch in seiner Wehmut entschlossen und hochmütig. Ihre Augen waren dunkel, feucht, herrlich. Ihr Haar war rostfarben, satter als die Farben der Sonne, die sich bei Abenddämmerung über die Weinberge ergießen. Das Licht des Lusters fiel in Streifen auf das Bild. Der Junge erhob sich und trat langsam vor das Gemälde. Aber er hielt es nicht lange aus. Seine Erregung übermannte ihn. Ohnmächtig fand ihn die Frau, als sie später hereinkam.

„Mein Sohn, Sie sind krank,“ sagte sie mitleidsvoll, „ich werde einen Arzt holen lassen. Liegen Sie sich dort nieder. In solchem Zustand soll man zu Hause bleiben und nicht ins Theater gehen. Haben Sie eine Mutter?“

„Ich bin nicht krank. Ich habe seit zwei Tagen nicht geschlafen, bin totmüde, das ist alles. Lassen Sie mich jetzt fort. Zürnen Sie mir nicht wegen meiner Dreistigkeit.“

„Ich kann Sie so nicht fortlassen. Ruhen Sie sich ein wenig aus. Wollen Sie, daß ich nach dem Arzt schicke?“

„Es ist unnötig. Mir fehlt nichts.“

„Setzen wir uns also zu Tisch. Haben Sie schon gegessen?“

„Ja, ich bin nicht hungrig.“

„Ich aber.“

Damit begann sie zu essen. Lebendig sah sie frischer aus als auf der Leinwand. Ihr Gesicht glühte und diese Röte erinnerte an die Röte einer welken Rose. Sie aß mit großem Appetit. Man trug Fische, rotes Fleisch und Wein auf. Der Knabe stand ihr gegenüber, der Lichtschein des Mondes fiel gerade auf ihre Gestalt. Die scharfen, weißen, winzigen Zähne bohrten sich tief in das Fleisch einer Birne ein, und der Knabe sprach leise zu ihr, von gleichgültigen Dingen, von Büchern, neuen Erfindungen, Schauspielern, und dabei wagte er nicht, in die Augen der Frau zu blicken. Seine Augen glitten über ihre Schuhe, den Teppich und über die Füße der Stühle. Er hätte gerne große Fahrten unternommen, sagte er, für sein Leben gerne das Meer gesehen, bald wäre sein Wunsch in Erfüllung gegangen, da kam irgendwas dazwischen, und aus der Sache wurde nichts. Er stockte. Die Frau sagte kein Wort, fragte nichts und gab keine Antwort — sie schaute ihn an. Er war noch ein Kind, blond, fast mädchenhaft; nur um seinen Mund lag ein schwermütig bitterer Zug.

Der Junge fuhr fort.

„Wie schön dieser Kronleuchter ist!“ sagte er. Aber ein gedämpftes Licht passe eher zu den weißen Möbeln und zu der hellen Stubenwand.

Er verstummte, hub dann wieder an. Jener dunkelrote Vorhang sei wohl japanischer Stoff, meinte er. Wie, Perser? ja, natürlich. Er verstehe sich darauf nicht.

Die Frau hatte ihre Mahlzeit beendet, erhob sich und näherte sich ihm.

„Wir wollen uns hierher setzen. Blicken Sie mir in die Augen und antworten Sie mir. Wie heißen Sie?“

„Lassen Sie mich!“ flehte der Junge. „Lassen Sie mich. Fragen Sie mich um Gottes willen nicht. Lassen Sie mich fort.“

„Ja, nachher. Jetzt antworten Sie mir. Wie heißen Sie?“

Aber sie erhielt keine Antwort. Der Junge reckte sich, seine Augen leuchteten auf, er preßte die Zähne auf einander. Ob er Eltern habe, und was sie seien? Ob er noch die Schule besuche? Wie alt er sei? Wo er wohne, und woher er gekommen? Und wohin er ginge? Auf keine dieser Fragen hatte der Knabe eine Antwort. Er saß da, ohne ein Wort zu sagen. Er fühlte, daß man ihn als Kind, als einen Schulbuben behandelte. Ein Zucken glitt über sein Gesicht, nicht mehr vom Weinen, sondern vor wil-

dem, unterdrücktem Zorn. Er blickte sie garnicht an. Als säße die Frau nicht an seiner Seite. Er wollte gehen.

„Sagen Sie mir wenigstens das eine: seit wann Sie mich kennen. Schon lange?“

Er antwortete:

„Seit zwei Jahren. Aber fragen Sie nicht mehr.“

„Nein. Nur das eine noch: nicht wahr, Sie haben gescherzt, als Sie vorhin drohten, Sie würden sich das Leben nehmen? Noch dazu: um meinetwillen. Nicht wahr, das Ganze war nur ein Scherz?“

Der Junge senkte die Augen und schwieg lange. Dann sagte er hart:

„Ja, ein Scherz.“

Das Gespräch stockte. Beide saßen wortlos da. Von unten hörte man ein Gejohl, dann trat abermals Stille ein. Später rollte ein Wagen unter den Fenstern vorbei. Es mochte gegen Mitternacht sein. Durchs Fenster schien der Mond. Man sah den Himmel, und er schien zu zittern. Und sternlos war die Nacht und dennoch hell.

„Ich werde jetzt gehen,“ sagte der Knabe und stand auf, um sich zu entfernen.

„Gut,“ sagte die Frau, „tun Sie das. Der Sakai wird Ihnen leuchten.“

Keiner rührte sich. Minuten lang verharrten sie so. Dann sagte die Frau ganz leise:

„Sie haben nicht gescherzt. Sie meinten das im Ernst. Sie wollen sich heute Nacht das Leben nehmen.“

„Sie irren sich, es war ein Scherz. Aber nun will ich fort.“

„Ich irre mich nicht. Sie werden heute Nacht für mich sterben.“

Der Knabe wandte den Kopf ab. Die Frau sagte fast feierlich:

„Sie dürfen das nicht tun.“

„Ich darf nicht?“ erwiderte still der Knabe. „Was bleibt mir anders übrig?“

„Was? Zu leben. Sie sind noch nicht zwanzig Jahre alt. Heute wollen Sie sich für mich töten, und morgen werden die Weiber für Sie in den Tod gehen. Das Leben ist schön. Man muß leben.“

„Ich will nicht. Ich will nicht leben. Ich liebe Sie. Und darum muß ich sterben.“

„Sie dürfen nicht sterben. Es gibt keinen, für den man in den Tod gehen muß. Es kommt eine andre, und die Trübsal hat ein Ende. Es kommt ein Lüstchen, ein Nichts, und Sie trösten sich. Sie werden älter und werden vergessen.“

Rufes. Dorrit läßt sich von Lanna scheiden, und es besteht Aussicht, daß Margens Vater, der Geheimrat Thormälén selber, sie heimführen wird. Dies sind die wesentlichen Fäden in einem sehr geschickt verfilzten Gespinnste — betitelt: Der gute Ruf. Schauspiel in vier Akten von Hermann Sudermann.

Es läßt sich billig voraussagen, daß die gesamte Kritik dieses Stück einmütig in Grund und Boden verdonnern wird. Es wäre das freilich kein Grund für die Theater, es nicht aufzuführen, da die von der literarischen Kritik verdonnerten Werke bekanntlich große Bühnenwerte in sich bergen können. Leider läßt sich in diesem Falle voraussagen, daß auch das Publikum sich ablehnend verhalten wird. Die beiden ersten Akte sind schleppend, ja, beinahe langweilig; erst später tritt Spannung und Erregung auf, aber selbst dann sind die Verwicklungen so verstandesmäßig berechnet, daß keine naive Hingabe an die Handlung möglich ist. Es versteht sich von selbst, daß das Stück einige starke Effekte und für die Schauspieler ein paar dankbare Szenen hat. Wenn es dennoch nur kurz leben wird, so ist es vor allem darum, weil der Auge nicht flug genug war, weniger flug zu sein. Die Mache ist geradezu qualvoll sichtbar. Die einzige Freude, die ein solches Stück gewährt, ist das Vergnügen an einer Geschicklichkeit, welche die Fäden ganz nach Belieben verspinnen kann und die Schicksale so oder auch ganz anders lenken könnte. Eben darum fehlt jede innerliche Logik und Notwendigkeit der Geschehnisse, und kein Drama Sudermanns wimmelt so von falschen Auswertungen und schiefer Ethik.

Die Personen dieses Stück verkörpern samt und sonders eine Art von Friseurfeinheit. Sie reden wie Fougilletonredakteure, aber nicht wie Menschenseelen. Sie sind gesellschaftliche Kleiderpuppen, die den Snob-Modex ihrer Gewohnheiten mit dem Naturgesetz verwechseln. Frage: „Ein oder zwei Stückchen Zucker in den Thee?“ Antwort: „Baronin, seien Sie nett zu mir, denn Sie tun mir sonst Bitternis in den Thee.“ Der Geheime Kommerzienrat spricht also zu seiner Gattin: „Mein liebes Kind, der Nimbus unsres Hauses beruht zu gleichen Teilen auf dem Ruf meines Winkens und dem Deiner Unnahbarkeit. An beidem darf sich nichts ändern, keinem Ruhebedürfnis und keinem Jugendfreund zu Liebe.“ Die unglücklich verheiratete Dorrit peroriert in folgenden Tönen: „Wenn alles mir fehl schlägt, dann wirds wohl irgendwo im Süden noch einen sonnigen Felsen geben und schöne, weiße Brandung drum herum — sich hineinzustürzen.“ Unleidlich undichterisch die ewige Selbstcharakteristik der Menschen. Von allen Werken Hermann Sudermanns erscheint mir dieses als das am wenigsten gelungene.

Oberon / von Fritz Jacobsohn

Das Deutsche Opernhaus hat sich mit seiner Aufführung des 'Oberon' auf ein Gebiet begeben, für das es noch keineswegs reif ist. Es heißt ja bei dieser durch ihr Textbuch für alle Zeiten verlorenen Märchenoper mehr herauszustellen, als gute Sänger und einen technischen Apparat, der allen höchst komplizierten Vorschriften des Buches gerecht werden kann. Bei den bisherigen Aufführungen, bis auf 'Zar und Zimmermann', fehlte das Walten jenes Willens, der von innen heraus eine Rundheit schafft, fehlte die Intelligenz, die den spezifischen Duft eines Kunstwerks bezwingend herauskristallisiert. Auch in 'Oberon' fehlte sie wieder und wäre doch so nötig gewesen, wie nirgends. Denn diese losen Szenen können nur durch einen bestimmten Grundton verbunden werden. Der war zu schaffen und mußte vom Anfang bis zum Ende gefangen halten.

Direktor Hartmann glaubte, dazu eine Bearbeitung zu gebrauchen. Er 'verbesserte', unter Anlehnung an Wieland, den Dialog, um Unklarheiten und Unebenheiten auszumergen. Das war unnötig, weil es unwesentlich ist und an dem Ganzen doch nichts ändert. Immerhin fordert diese Tätigkeit nicht so zum Protest heraus, wie die Veränderungen, die in der musikalischen Struktur des Werkes vorgenommen wurden. Hartmann hat Zwischenpiele komponiert, die, wie er zur Verschönerung jagt, nur Originalmotive Webers enthalten. Aus der ersten Hün-Mrie, die ja schon in London auf den Wursch des Sängers Braham fortgelassen wurde, macht er eine Verbindungsmusik; Hüons Rondo im Roschana-Akt wird eingeflickt, und das Schlußbild wird durch Aneinanderreihung von 'Perlen' künstlich auseinandergezerrt. Der Erfolg dieser Bearbeitungs-Tätigkeit ist absolut negativ. Sie hätte vielleicht Sinn, wenn sie geschickt über die tatsächlich vorhandenen Lücken zwischen einzelnen Bildern hinweghülfe. Das ist aber hier durchaus nicht der Fall. Denn immer, wenn der Vorhang fiel, entstanden peinliche Pausen — trotz den hinzukomponierten Zwischenmusiken, die doch gerade zum Zweck der Ueberleitung konstruiert waren. Da wegen dieser höchst überflüssigen Füllmusik die Partitur an andern, schönen Stellen gekürzt werden mußte, ist sie noch mehr zu verurteilen. Denn es ist doch nicht angängig, ein klassisches Werk auf der einen Seite zu verschlimmbessern und auf der andern Seite Amputationen edelster Teile vorzunehmen. So läßt Hartmann — nur! — das Duettino Puck-Oberon fort und streicht außerdem noch den schönsten Chor der ganzen Oper: „Wer blieb im korallen Schacht“, der mit dem phantastischen Schlußbild den musikalisch-jzenischen Höhepunkt der Oper bildet.

Diese paar Beispiele mögen genügen, um den künstlerischen Ungeschmack, der in dieser Bearbeitung waltet, zu charakterisieren. Sie schädigt das ganze Werk und rückt ihm Bühnentechnisch nicht das Geringste. Die Charlottenburger wollten für ihre Oper einen Direktor haben, der Musiker ist. Hartmann stand in dem Ruf, einer zu sein. Seine Rezitative zu 'Figaros Hochzeit' bewiesen das Gegenteil, bewiesen es bis zur Evidenz, denn Hartmann bekam es fertig, diese Mozart-Verballhornung, trotz dem einmütigen Protest der Presse lustig (oder richtiger: traurig) auf dem Repertoire zu lassen. Man wollte einen Musiker haben und vergaß, daß es deren gute und schlechte gibt.

Die Schwächen des Ensembles offenbarte diese Aufführung stärker, als die frühern. Ein Oberon, wie ihn Einar Linden sang, sollte zu den Unmöglichkeiten gehören. Henriette Gottlieb, die Regia, stieß bei unzweifelhaft schönem Material durch ihr unbühnlerisches Singen immer dann ab, wenn man gerade dabei war, sich über gelungene Partien zu freuen. Die Ungleichheit der Tongebung, die scharfe Höhe und die Kunstlosigkeit in der Ausarbeitung von Einzelheiten: das alles wird nur durch energisches Studium zu bessern sein. Alexander Kirchner zeigte sich in der Kantilene als entwicklungsfähiger Tenor mit schönem Timbre; als Darsteller ist er nur Durchschnitt. Von dem Paar Scherazmin-Fatime ist sie, Eleanor Painter, die Begabtere, wenngleich ihr die Partie nicht so gut liegt, wie der Cherubin; Jacques Bill hat eine frische Stimme und hübsches Spieltalent. Die übrigen fielen, außer Gertha Stolzenberg, nur unangenehm auf. Kapellmeister Eduard Mörke hielt das Ganze zusammen und holte sich mit der Overtüre einen berechtigten Erfolg.

Von den dekorativen Schönheiten der Aufführung war vorher manches zu hören gewesen. Die moderne Bühne sollte alle Möglichkeiten hergeben, die zur restlosen Bewältigung der szenischen Anforderungen nötig sind; Leffler sollte die Dekorationen gezeichnet haben (weder er noch Hartmann standen auf dem Bettel); und Kostüme und Balletts sollten wirkliche Märchenpracht hervorzubringen. Ich gestehe, daß ich enttäuscht war. Da fehlte überall eine empfindliche, phantasiebeschwingte Seele, ein Mensch, der die Technik überwunden hätte, um dafür den Geist wirken zu lassen. Es genügt durchaus nicht, für teures Geld Schaustellern, Fortuny-Beleuchtung und Schiebebühnen zu kaufen: künstlerischer Geschmack muß mit feinem Stilgefühl vereint sein, um aus vielen Einzelheiten mit starker Hand ein Ganzes zu formen. Diese starke Hand fehlt dem Deutschen Opernhaus einstweilen noch.

Schauspielerübernahme

Antworten auf eine Umfrage

Georg Hartmann

Hier kommen allgemeine Grundsätze des bürgerlichen Rechts, Interessen der Schauspieler und der Standpunkt der Direktoren zu gleicher Zeit zur Erörterung. Ich möchte diese Dreiteilung skizzieren.

1. Nach bürgerlichem Recht muß der Rechtsnachfolger Aktiva und Passiva übernehmen. Auch der Erbe muß die Schulden des Erblassers mit übernehmen. Aber er kann die Erbschaft ausschlagen. Auf das Theater angewendet: der Direktor muß das Personal mit übernehmen, wenn er Rechtsnachfolger wird. Diese Uebernahme ist aber Sache freier Entschließung. In keinem Falle ist die Polizeibehörde mehr als das ausführende Organ der Gerichte.

2. Es ist ein edler Grundsatz, die Schwachen zu unterstützen, also auch das Personal des Schauspiels und (oder) der Oper vor dem Elend zu bewahren. In unsrer sozial empfindenden Zeit — beinahe ein Viertel unsrer Reichstagsabgeordneten bekannt sich zu den Grundsätzen einer 'sozialen' Demokratie — ist dieser Gesichtspunkt wohl zu beachten.

3. Daß die Direktoren die Geschädigten sind, ist aber ebenso beachtenswert. Es ist ja schwer genug, ein Personal zusammenzubringen, das allen Anforderungen der Kunst genügt. Ein Personal als ganzes fest zu übernehmen, bedeutet immer ein Risiko.

Die Bewegung unsrer Zeit geht nun auf ein neues Ziel hin: die Städte übernehmen ihre Theater in eigene Verwaltung und stellen einen künstlerischen Oberbeamten (Intendanten) an. Vielleicht findet sich auf diesem neuen Wege die allen erwünschte Ausgleichung obiger widerstreitender Interessen.

Guido Thielscher

1. Wenn die Mitglieder eines verfrachteten Direktors von diesem nicht nur wegen ihrer hohen künstlerischen Fähigkeiten, sondern gleichzeitig wegen ihres hohen Bankguthabens engagiert wurden, so ist es meiner Meinung nach ein nicht hoch genug anzuschlagender Glücksumstand, daß die Polizei eine Verordnung erlassen hat, nach welcher der Nachfolger diese Mitglieder übernehmen muß. Sie würden ja sonst eine doppelte Schädigung erleiden.

2. Für Mitglieder ohne nennenswerte Kapitalien bedeutet eine plötzliche Engagementslosigkeit eine schwere wirtschaftliche Niederlage, zumal der Beweis erbracht ist, daß selbst für namhafte Berufsgenossen nicht immer gleich eine Botschaft vorhanden.

Die Bestimmung unserer Polizeibehörde ist daher eine sehr löbliche, zumal da in den meisten Fällen der Zusammenbruch eines Theaters nicht durch die Unfähigkeit der Schauspieler, sondern durch eine falsche Leitung herbeigeführt wird.

Karl Strecker

Es ist gewiß „im Interesse des deutschen Theaterwesens nötig“, diese Frage zu erörtern. Ist denn der neue Direktor verantwortlich für die Fehler seines Vorgängers? Dürfen ihn, den vielleicht Tüchtigen, die Maßnahmen eines Gefeiterten zu Fall bringen? In den meisten Fällen wird das verfrachte Theater doch nur eben dadurch gefunden können, daß es auf eine andre Basis gestellt wird. Von vornherein wird ein gefeiteter Nachfolger es ablehnen, andächtig in den Fußstapfen zu wandeln, die ihn schrecken. Er wird aus persönlichen und praktischen Gründen eben anders Komödie spielen wollen als sein Vorgänger, vielleicht sogar ein entgegengesetztes Genre bevorzugen — was soll er da mit einer Truppe von Schauspielern, die für seine Zwecke unbrauchbar sind? Darf ihn die Polizei zwingen, just den Fußsteig des Verfeiterten zu gehen?

Ein diskutierbarer Einwand wäre die soziale Rücksicht auf die Schädigung der angestellten Mimen. Aber oft werden sie mehr geschädigt, wenn sie in einer Stellung bleiben, die unter der Ungunst der Verhältnisse andauernd wacklig ist, als wenn sie sich rechtzeitig nach einem sicheren Platz umsehen. Auch darf einem Teil unserer berliner Schauspieler der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie allzuoft leichten Sinnes ein tüchtiges Ensemble verlassen, einem künstlerisch bewährten Direktor den Rücken kehren, um sich an zweifelhafte Neugründungen von Blendern zu fetten, die neben dem Befähigungsnachweis auch noch die Gagen schuldig bleiben. Sie hoffen dort „besser beschäftigt zu werden“. Als ob ein Stümper besser beschäftigen könnte — zumal auf dem Gebiet der Kunst — als ein Könner. Bei Premieren Reinhardts ist es schon oft den Trägern winziger Rollen gelungen, von sich reden zu machen. Menschlich ist es zu verstehen, wenn der Schauspieler in dem berechtigten Verlangen nach Steigerung hofft: „Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag“. Aber darum dürfen wir doch warnen . . .

Schließlich bliebe noch die Frage offen, ob es wirklich immer nötig ist, daß die verfrachten Theater Berlins 'saniert' werden. Auf manche Bühne der Hauptstadt trifft das Wort des Dichter-Philosophen zu: „Was fallen will, das soll man auch noch stoßen.“

Karl Bachmann

Die Forderung der Polizei, daß der Nachfolger eines verfrachten Direktors die Mitglieder übernehme, ist eine Ver-
schonung der Behörde, die dadurch die Leichtfertigkeit, mit
der sie oft Konzessionen erteilt, wieder gut machen will. Aber sie
ist eine Vergewaltigung des am Krach schullosen Nachfolgers und
— wie die Erfahrung lehrt — geschäftlich und künstlerisch un-
ersprießlich: also zu verwerfen.

Wenzel Goldbaum

Darf die Konzessionserteilung davon abhängig gemacht
werden, daß der neue Unternehmer das alte Ensemble über-
nimmt? Meine wissenschaftliche Ansicht über diese Frage
habe ich ausführlich in einem Buche begründet, das in nächster
Zeit erscheinen soll. Ich kann sie Ihnen also zur Veröffentlichung
nicht mitteilen. Soviel kann ich sagen: daß ich die Frage ver-
neint und die Praxis der Polizei als jeder gesetzlichen Grundlage
entbehrend dargestellt habe. Auch vom praktischen Standpunkt ist
diese Praxis zu verwerfen, da durch sie oft die ruinierende Staats-
überlastung von vornherein auf das neue Unternehmen über-
tragen wird. Solide Reflektanten, die es ernst meinen, können
abgeschreckt werden. Es bleiben die Spekulanten, die nichts zu
verlieren haben.

George Altman

Den Nachfolger eines verfrachten Direktors von jeder Ver-
pflichtung gegen die Mitglieder zu entbinden, erscheint mir zu
früh. Man verpflichte ihn, die Verträge bis zum Ende der ge-
rade laufenden Winterspielzeit zu übernehmen und schaffe so
einen Kompromiß.

Flucht / von Daniel Tob

Nach der Vorstellung wartete die Frau in der Vorhalle des
Theaters auf ihren Wagen. Da trat ein junger Bursche an
sie heran, lüftete tief den Hut und sprach also zu ihr:

„Gnädige werden mir meine Zudringlichkeit nachsehen. Ich
habe ein Anliegen an Sie. Ich werde heute Nacht für Sie ster-
ben. Gestatten Sie, daß ich, eh' ich aus dem Leben scheide, Ihre
Hand küsse.“

Die Frau fragte scharf:

„Was wünschen Sie? Wer sind Sie? Was wollen Sie von
mir?“

„Ich möchte Ihre Hand küssen.“

Die Frau zuckte zusammen. Man sah es ihr an, daß sie
im nächsten Augenblick um Hilfe rufen würde.

„Gnädige Frau“, begann von neuem der Anabe, „Sie irren. Ich bin weder ein Verbrecher noch von Sinnen. Heute Nacht werde ich mich für Sie töten. Ich verlange nichts von Ihnen. Ich wollte Sie bloß anreden. Daß Sie es wissen, wenn ich nicht mehr unter den Lebenden bin. Es ist meine letzte Nacht.“ Und er fügte hinzu:

„Ich bitte Sie, nehmen Sie mirs nicht übel.“

„Machen Sie, daß Sie fortkommen,“ herrschte ihn die Frau furchtbar erregt an. „Gehen Sie, oder ich rufe den Wachmann.“

„Das steht in Ihrer Macht. Aber Sie täten schlecht daran. Verstehen Sie mich recht: ich verlange nichts von Ihnen. Ich werde nur heute Nacht für Sie in den Tod gehen. Darum lohnt es sich nicht, den Wachmann zu rufen.“

Die Frau stampfte auf:

„Werden Sie jetzt gehen oder nicht?“

„Wenn Sie es wünschen, ja. Gott sei mit Ihnen.“

Aber er rührte sich nicht und blieb. Er senkte den Kopf und fuhr mit der Hand über seine Stirn. Einen Augenblick lang schwiegen beide.

„Ach, gnädige Frau!“ stieß der Anabe hervor und brach in Tränen aus.

„Wer sind Sie?“ fragte die Frau mit bebender Stimme.

„Wer sind Sie? Ich habe Sie niemals gesehen.“

„Ich bin ein Mensch. Ich wollte Abschied von Ihnen nehmen.“

„Aber warum? Warum wollen Sie Abschied nehmen? Sie kennen mich ja nicht? Und warum sagen Sie, daß Sie heute Nacht sterben werden?“

„Weil ich heute Nacht sterben werde.“

„Und weshalb behaupten Sie, für mich?“

„Weil ich für Sie sterbe.“

„Warum aber? Warum?“

Der Junge gab keine Antwort. Dann fuhr der Wagen vor. Die Frau schritt langsam auf ihn zu. Der Sakai half ihr beim Einsteigen. Der Anabe stand zwei Schritte entfernt, zusammengekniet, den Hut in der Hand und weinte. Dann schluchzte er auf:

„Gnädige Frau.“ Und das klang furchtbar aufrichtig.

Da rief die Frau aus dem Wagen:

„Kommen Sie her. Zeigen Sie mir Ihre Taschen. Haben Sie einen Revolver bei sich? Nein? Dann steigen Sie rasch ein.“

... Im Wagen saßen sie wortlos. Der Bursche hatte nicht an der Seite der Frau Platz genommen, sondern saß ihr gegenüber und verbarg das Gesicht in seine Hände. Auf dem ganzen

langen Weg wechselten sie keine Silbe. Die Frau sah zum Fenster hinaus. Zehn Uhr war bereits vorüber. Sie fuhren an geschlossenen Thoren und einsamen Gaslaternen vorbei. Auf der Straße war es still und kühl und schwermütig. Es war Anfang März. Einmal blickte die Frau den Knaben verstohlen an. Er hatte feine Hände, wie ein Kind. Seine Kleidung war nett und vornehm. Er mochte sechzehn Jahre alt sein, vielleicht kaum so viel.

Als sie am Palast vorfuhren, herrschte ihn die Frau an:

„Aussteigen. Eins, zwei, vorwärts.“

Man führte ihn durch teppichbelegte, spiegelnde Gemächer. Betäubt folgte der Knabe dem Bedienten. In einem Zimmer war gedeckt, dort machte der Lakai Halt.

„Wollen Sie hier Platz nehmen,“ sagte er. „Die Gnädige wird sofort erscheinen.“

Er setzte sich und wartete. Der Lakai ging hinaus und zog die Thür hinter sich zu — er blieb allein. Es herrschte eine große Helligkeit, der Luster streute den Glanz eisiger Diamante über die Stube, ein Schimmer von silbernem Gerät, geschliffenen Krystallen und Glaspokalcn stach in seine Augen, und selbst die helle Seide der Möbel schien Funken zu sprühen. An der Wand tickte auf einem Elfenbeinkasten mit Perlmutter-Intarsien eine Uhr unter einem Glassturz und auch das goldene Uhrwerk glitzerte sonderbar. Ueber dem Schrein hing das Bildnis der Frau. In tief ausgeschnittenem Kleid, ganz in Spitzen gehüllt. Ihre Schultern, ihr Hals und das Gesicht hoben sich leuchtend vom Hintergrund ab. Es war ein unregelmäßiges Gesicht, erhaben, gemartert und leidvoll, noch in seiner Behmut entschlossen und hochmütig. Ihre Augen waren dunkel, feucht, herrlich. Ihr Haar war rostfarben, fatter als die Farben der Sonne, die sich bei Abenddämmerung über die Weinberge ergießen. Das Licht des Lusters fiel in Streifen auf das Bild. Der Junge erhob sich und trat langsam vor das Gemälde. Aber er hielt es nicht lange aus. Seine Erregung übermannte ihn. Ohnmächtig fand ihn die Frau, als sie später hereinkam.

„Mein Sohn, Sie sind krank,“ sagte sie mitleidsvoll, „ich werde einen Arzt holen lassen. Legen Sie sich dort nieder. In solchem Zustand soll man zu Hause bleiben und nicht ins Theater gehen. Haben Sie eine Mutter?“

„Ich bin nicht krank. Ich habe seit zwei Tagen nicht geschlafen, bin totmüde, das ist alles. Lassen Sie mich jetzt fort. Zürnen Sie mir nicht wegen meiner Dreistigkeit.“

„Ich kann Sie so nicht fortlassen. Ruhen Sie sich ein wenig aus. Wollen Sie, daß ich nach dem Arzt schicke?“

„Es ist unnötig. Mir fehlt nichts.“

„Setzen wir uns also zu Tisch. Haben Sie schon gegessen?“

„Ja, ich bin nicht hungrig.“

„Ich aber.“

Damit begann sie zu essen. Lebendig sah sie frischer aus als auf der Leinwand. Ihr Gesicht glühte und diese Röte erinnerte an die Röte einer welken Rose. Sie aß mit großem Appetit. Man trug Fische, rotes Fleisch und Wein auf. Der Knabe stand ihr gegenüber, der Lichtschein des Mondes fiel gerade auf ihre Gestalt. Die scharfen, weißen, winzigen Zähne bohrten sich tief in das Fleisch einer Birne ein, und der Knabe sprach leise zu ihr, von gleichgültigen Dingen, von Büchern, neuen Erfindungen, Schauspielern, und dabei wagte er nicht, in die Augen der Frau zu blicken. Seine Augen glitten über ihre Schuhe, den Teppich und über die Füße der Stühle. Er hätte gerne große Fahrten unternommen, jagte er, für sein Leben gerne das Meer gesehen, bald wäre sein Wunsch in Erfüllung gegangen, da kam irgendwas dazwischen, und aus der Sache wurde nichts. Er stockte. Die Frau sagte kein Wort, fragte nichts und gab keine Antwort — sie schaute ihn an. Er war noch ein Kind, blond, fast mädchenhaft; nur um seinen Mund lag ein schwer-mütig bitterer Zug.

Der Junge fuhr fort.

„Wie schön dieser Kronleuchter ist!“ sagte er. Aber ein gedämpftes Licht passe eher zu den weißen Möbeln und zu der hellen Stubenwand.

Er verstummte, hub dann wieder an. Jener dunkelrote Vorhang sei wohl japanischer Stoff, meinte er. Wie, Perser? ja, natürlich. Er verstehe sich darauf nicht.

Die Frau hatte ihre Mahlzeit beendet, erhob sich und näherte sich ihm.

„Wir wollen uns hierher setzen. Blicken Sie mir in die Augen und antworten Sie mir. Wie heißen Sie?“

„Lassen Sie mich!“ flehte der Junge. „Lassen Sie mich. Fragen Sie mich um Gottes willen nicht. Lassen Sie mich fort.“

„Ja, nachher. Jetzt antworten Sie mir. Wie heißen Sie?“

Aber sie erhielt keine Antwort. Der Junge reckte sich, seine Augen leuchteten auf, er preßte die Zähne auf einander. Ob er Eltern habe, und was sie seien? Ob er noch die Schule besuche? Wie alt er sei? Wo er wohne, und woher er gekommen? Und wohin er ginge? Auf keine dieser Fragen hatte der Knabe eine Antwort. Er saß da, ohne ein Wort zu sagen. Er fühlte, daß man ihn als Kind, als einen Schulbuben behandelte. Ein Zucken glitt über sein Gesicht, nicht mehr vom Weinen, sondern vor wil-

dem, unterdrücktem Zorn. Er blickte sie garnicht an. Als säße die Frau nicht an seiner Seite. Er wollte gehen.

„Sagen Sie mir wenigstens das eine: seit wann Sie mich kennen. Schon lange?“

Er antwortete:

„Seit zwei Jahren. Aber fragen Sie nicht mehr.“

„Nein. Nur das eine noch: nicht wahr, Sie haben gescherzt, als Sie vorhin drohten, Sie würden sich das Leben nehmen? Noch dazu: um meinetwillen. Nicht wahr, das Ganze war nur ein Scherz?“

Der Junge senkte die Augen und schwieg lange. Dann sagte er hart:

„Ja, ein Scherz.“

Das Gespräch stockte. Beide saßen wortlos da. Von unten hörte man ein Gejohl, dann trat abermals Stille ein. Später rollte ein Wagen unter den Fenstern vorbei. Es mochte gegen Mitternacht sein. Durchs Fenster schien der Mond. Man sah den Himmel, und er schien zu zittern. Und sternlos war die Nacht und dennoch hell.

„Ich werde jetzt gehen,“ sagte der Knabe und stand auf, um sich zu entfernen.

„Gut,“ sagte die Frau, „tun Sie das. Der Sakai wird Ihnen leuchten.“

Keiner rührte sich. Minuten lang verharrten sie so. Dann sagte die Frau ganz leise:

„Sie haben nicht gescherzt. Sie meinten das im Ernst. Sie wollen sich heute Nacht das Leben nehmen.“

„Sie irren sich, es war ein Scherz. Aber nun will ich fort.“

„Ich irre mich nicht. Sie werden heute Nacht für mich sterben.“

Der Knabe wandte den Kopf ab. Die Frau sagte fast feierlich:

„Sie dürfen das nicht tun.“

„Ich darf nicht?“ erwiderte still der Knabe. „Was bleibt mir anders übrig?“

„Was? Zu leben. Sie sind noch nicht zwanzig Jahre alt. Heute wollen Sie sich für mich töten, und morgen werden die Weiber für Sie in den Tod gehen. Das Leben ist schön. Man muß leben.“

„Ich will nicht. Ich will nicht leben. Ich liebe Sie. Und darum muß ich sterben.“

„Sie dürfen nicht sterben. Es gibt keinen, für den man in den Tod gehen muß. Es kommt eine andre, und die Trübsal hat ein Ende. Es kommt ein Lustchen, ein Nichts, und Sie trösten sich. Sie werden älter und werden vergessen.“

„Ich mag nicht anders sein als traurig. Ich brauche keinen Trost. Und ich will nicht, daß ich Sie vergesse, daß ich auch nur einen Augenblick Ihnen untreu werde. Denn ich liebe Sie. Sie und sonst niemand, in alle Ewigkeit.“

„Jetzt. Zugegeben, daß all dies so ist. Es kann jetzt so sein. Aber morgen schon gibt's eine kleine Beschwichtigung. In einem Jahr eine ganze Menge. Es vergeht. Alles ist vergänglich. So wird es auch bei Ihnen sein.“

„Nein. Was geschehen ist, daran läßt sich nichts ändern. Wer gestorben ist, kann nicht auferstehen. Und ebenso ist es mit der Liebe.“

„Mit der Liebe ist es nicht so. Die Liebe ist nur ein Schmerz. Und Schmerzen können vergehen. Sie vergehen auch, immer.“

„Sie scherzen. Hätten Sie recht, es wäre bitterer als jedes Leid. In den glücklichsten Augenblicken müßte man daran denken: Seligkeit? — wie aber, wenn ich mit einer andern seliger wäre?“

„Sie sind zwanzig Jahre alt. Da ist das Leben schön. Der Ungewissheiten wegen. Das sind die Höhepunkte des Lebens. Die Gewißheit kann ein Tier befriedigen. Mir ist sie langweilig. Man muß in Aufregungen leben. In Unrast. In Zweifeln. Zu jeder Stunde des Lebens neue Kämpfe bestehen. Siegen und fallen und stolpern. Fallen und sich aufrichten, zerstören und aufbauen, sich täuschen und andre betrügen . . . Das, das ist das Schönste im Leben. Darüber mußten Sie nachdenken, ehe Sie einen Entschluß fassen.“

— — Und noch lange sprachen sie. Und schwiegen dann noch länger. Beide waren sie traurig, und doch hatte nur der Knabe Ursache dazu. Gegen Morgen schritt er hinaus. In der Tür blieb er stehen, wandte sich herum und sagte mit heller, klingender Stimme:

„Gnädige Frau, Ihre Hand . . . ich möchte sie küssen.“

Die Frau näherte sich ihm, beugte sich zu ihm herab und küßte ihn auf den Mund. In diesem Augenblick waren die Lippen der Frau fiebrig heiß und ihr brandrotes Haar flimmerte, als wäre es aus Feuer, wie ehemals der Schimmer um die Stirne der heiligen Frauen. Dann war der Knabe gegangen und in der Frühe fanden ihn die Diener tot unter dem Tor. Keine Spur von Erdrückung. Die Adern waren nicht durchschnitten. Auch eine Schußwunde fehlte . . .

Aus dem Ungarischen von Alfred Eisler

Rasperletheater

Kulturträger / von Panurg

¹
Hör' ich recht? Auch sie kongresseln?
Gehst dem Kino denn so mies?
Spürt ihr mildes Fleisch die Messeln,
Die der Zensor wachsen ließ?

Ist das „Recht auf die Taschentücher“
Auch im Film nicht mehr gewahrt?
Machen sie in dieser Klemme
Mit der Sittlichkeit Halbpart?

Nein, o nein! Sie heben, heben,
Was der Mensch bis heut verhunzt,
Ethik, Kunst, Entree und Leben,
Und dann noch einmal die Kunst!

Kunst am Anfang, Kunst am Ende.
Jede Sensation ein Graus!
Dann drückt man sich ernst die Hände
Und geht bildungsschwer nach Haus.

²
Stifft, da kommt der Strahl geschossen,
Schon bevölkern sich die Flächen,
Kledder-Emil will entschlossen
Mit dem Klassenstaate brechen.

Schneeweiß war die Wand noch oben
Und gleich einem Jungfernhemde:
Jetzt zeigt sie sein Seelenleben,
Und was er mit Ede klemmte.

Ha, wie die Polypen museln,
Doch er läßt sich nicht erschrecken,
Und das Volk durchfährt ein Gruseln
Vor der Größe der Apachen.

Der Direktor sieht die Masse
Rassen Mugs mitfühlend rasen,
Doch dann schließt er seine Kasse
Doppelt, weil . . . gewissermaßen

Rundschau

Die Frau von vierzig Jahren

Das Problem bleibt reizvoll. Trotz der Dame Michaelis, die es in ihrem Buch vom gefährlichen Alter einseitig ins Physiologische verzerrt und in die Sphäre des Sensationellen gerückt hat. Seitdem in Constant's psychologische Studie 'Adolphe' ein bis dahin unerschlossenes Klima der Frauenseele literarisch entdeckt ward, hat die eigentümlich erregte Gefühlswelt, in die viele Frauen am Nachmittag des Lebens eintreten, der Nachsommer der Liebe, in dem das erotische Erlebnis schwerer, tiefer, bitter-süßer und gefährlicher wird, immer wieder Beobachter verwirrender Leidenschaften und triebhafter Nervenbedürfnisse angelockt. Der Gefühlskreis birgt wohl auch die Möglichkeit dramatisch ausdeutbarer Krisen und Zwiespalte, aber Ernest Adam ist der Erste, der in einem Schauspiel 'Die Frau von vierzig Jahren' einen ernsthaften Ansat zu ihrer Bewältigung gemacht hat. Ihm wäre sogar mehr als ein sehr achtbarer Versuch gelungen, wenn er drei Akte auf der geistigen und technischen Höhe seines ersten hätte halten können. Seine Frau von vierzig Jahren, schön, vornehm, reich, lebt als gute Kameradin mit dem zwanzigjährigen Sohn aus der ersten Ehe ihres verstorbenen Bräutigams zusammen. Und zwar seit einem Jahr erst, seit er aus den Erziehungsinstituten auf die Universität gekommen ist. Der Autor schafft diese etwas künstlich verwickelte Situation, um einer natürlichen Sympathie der Frau für den Sohn des einst geliebten Mannes den Boden zu bereiten und zugleich das Moment langjähriger Gewöhnung an einander

auszuschalten, das den Beziehungen hier eine fatale mütterliche Beimischung gegeben hätte. Anfangs bedeutet der junge Mensch für die Vierzigjährige eins jener Surrogate, das den Frauen ohne Männer das Leben bietet. Sie ist ihm Vorbild, Gefährtin, geistige Führerin. Aber beide sind sie in einem krisenreichen Alter. Unter innerem Widerstreben muß die Frau spüren, daß aufgestapeltes Lebensgefühl unruhige Wünsche weckt, daß die Kameradschaft Leidenschaft wird. Ein Gefährliches kommt zwischen sie, ein dumpf Quälendes, das sie sich nicht zu gestehen wagen. Diese Situation zeichnet Adam im ersten Akt mit feinen Strichen. Er gibt psychologische Filigranarbeit, verdichtet die schwüle Atmosphäre und macht die Gefühlswelt der beiden Menschen sichtbar, die er schließlich durch ein äußeres erregendes Erlebnis zur Erkenntnis ihrer Lage und einander in die Arme treibt. Danach zeigt sich leider, daß es auch auf der Bühne leichter ist, Verhältnisse anzuknüpfen als zu lösen. Adam braucht wunderliche theatralische Ueberrassungskünste, um seiner Gelbin klarzumachen, daß sie den jüngern Mann fesseln und reizen, aber nicht halten kann. Und er läßt sie dann allzurasc — nicht nur für die sinnfällige Optik der Bühne, sondern auch für eine echte Leidenschaft — zur Resignation kommen. In einer mütterlichen Regung führt sie selbst dem Geliebten eine jüngere Frau zu, die seiner würdig ist und dann auch prompt auf das erste Geheiß des Autors hin seine Liebe weckt.

Schon seit dem zweiten Akt spürt man nichts mehr von einer dramatischen Notwendigkeit, die wärmt und erobert. Im letzten, in dem alle dramatischen Gegen-

säße vollends einer wortreichen romanhaften Aneinanderreihung der Vorgänge gewichen sind, gleitet zudem das Interesse vom Hauptpaar ganz auf die Vertreterin der jüngern Weiblichkeit über, einen an sich ganz amüsanten Typus von neu-amerikanischem Zuschnitt. Beide Akte haben auch nicht mehr viel mit dem Problem der Frau von vierzig Jahren zu tun. Daß ein Mann mit sehr unkomplizierter Sinnlichkeit, der sich eine Zeitlang an einer Frau berauscht hat, andre Reizungen sucht, das ist sehr alltäglich, braucht nichts mit den Jahren einer Frau zu schaffen haben und ist jedenfalls hier ganz und gar nicht in den psychischen und physischen Mitbedingungen des interessanten Alters begründet. So verläuft als durchschnittliche Entsagungsnovelle, was als Problemstudie begann. Und doch — es klingt auch in den Schlusssätzen von feinen, Lichter und Schatten werfenden, wenn gleich nicht immer originellen Worten. Und es leuchten Seelenfunken besonderer Art auf, die wie von einem weiblichen Gefühlsfeuer abgesprungen anmuten. Man könnte argwöhnen, daß sich hinter dem Pseudonym Adam eine Eva versteckt, und ist immer noch nicht ganz sicher, wenn sich Ernest Adam als der in London lebende Wiener Sil Vara entpuppt.

Bei der Uraufführung am königsberger Neuen Schauspielhaus packte das Werk trotz allen Schwächen und dank der ungemeinen Leistung der intelligenten Frau Rosner, die die Lebens Echtheit der Hauptgestalt in helles Licht rückte. Franz Deibel

Der Retter in der Not

Diese Posse, die die Herren Franz von Schönthan und Rudolf Pressler ein Lustspiel zu nennen keine Scheu tragen, ist weder besser noch kurzweiliger als andre Possen auch. Die Requisiten sind: der übliche strenge Schulrat, der übliche devote Direktor, die üblichen pedantischen und vertrockneten

Oberlehrer und ein jovialer Kammerherr. Der Konflikt ist ein elfjähriger Knabe, dessen Fräulein Mama soeben von Wien in der Residenzstadt des Duodezfürstentums eingetroffen ist. Der natürliche Papa des Jünglings ist nämlich Serenissimus selbst. Es ist klar, daß Frau Schuldirektor entsetzt ist, da sie erfährt, daß etwas Illegitimes an das keusche Gymnasium kommen soll, und daß ihre und ihres Gatten Stimmung umschlägt, da sie erfahren, weissen Bemühungen das Leben des nach Quinta hineinzuegaminierenden Knaben zu danken ist. Dies ist der Inhalt von zwei langen Akten, und der Zuschauer fragt sich geängstigt, wie das weiter werden soll. Aber die Herren Schönthan und Pressler schürzen den Knoten heftiger. Die Frau Herzogin hat von dem Fehltritt ihres Gatten gehört, und nun muß die wiener Konditorstochter mit dem Titel Baronin nebst Söhnchen schleunigst außer Landes geschafft werden. Zu diesem Behufe hat ihr der joviale Kammerherr auf der Stelle einen Ehemann zu verschaffen. Gottseidank plakt in die Gesellschaft, die die Baronin gibt, und zu der seltsamertweise das ganze Lehrerkollegium, der Kammerherr, der Elternverein und alle möglichen Leute geladen sind, der Weinreisende Majuzi aus Baugen hinein, wird aufs Prompteste mit der Gastgeberin in eine Fliederlaube abgeschoben, und der Zuschauer dankt dem Retter in der Not, daß er nun heimgehen darf, nachdem er erklärt hat, daß der Witz der Autoren da am sprudelndsten ausbricht, wo er sich in der Humorigkeit eines Weinreisenden entladen darf. Fräulein Aulinger machte aus der Baronin eine lebendige fescbe Wienerin, deren herzhaftes Lachen anzustechen weiß. Die übrigen Darsteller des münchener Volkstheaters taten, was sie konnten. Und das ist nicht viel.

Erich Mühsam

Die heimliche Krone

Wenn Emanuel von Bodman zwanzig Jahre alt wäre, könnte man sein Drama „Die heimliche Krone“ als eine hoffnungsvoll gruppierte Materialsammlung zu einem Drama hinnehmen. Da aber der Dichter fast schon zweimal zwanzig Jahre zählt, ist es nötig und darüber hinaus auch interessant, zu untersuchen, warum sein Drama so merkwürdig loder gebaut ist, wie zerbröckelndes Gemäuer um blühende Vegetation.

Am Anfang dieses Dramas war eine Vision, die Gedankliches in Gestaltetes, eine Idee zu einem Körper umschafft: die Vision nämlich von dem Herrscher über die Geister, der selbst beherrscht ist vom (heiligen oder unheiligen) Geist. Dieser eine Mensch des Dramas — Gurgin, der Neffe des Königs von Georgien — tritt wie eine legendare Gestalt ins Drama; halb Traum, halb Wirklichkeit: halb noch Idee aus Glauben und Wissen, halb schon Mensch aus Fleisch und Blut. Die Vision, der er sein Leben verdankt, ist die dichterische Keimzelle des Dramas. Was Bodman um sie herumgebaut hat, ist unlebendige Historie oder Theater — und nicht einmal gutes.

Gurgin rettet in Kriegsgefahr das Königreich vom Untergang, vertauscht nach dem Tode des Oheims die heimliche mit der öffentlichen Krone und geht an den Widerstreit der Pflichten, die ihm beide auferlegen, zugrunde. Dies alles aber ist kein Geschehen mehr aus einer Seele heraus, also notwendiges Geschehen, sondern in seinen Anlässen novellistisch und in seinem Ablauf episodenhaft. Was in der Seele des heimlichen Herrschers Gurgin, und was im Reich des öffentlichen Herrschers Gurgin geschieht, hat keinen rechten gegenseitigen Rapport. Die innern und äußern Ereignisse laufen in viel zu loderer Verzahnung in einander. Alles könnte anders kommen. Die Art aber,

wie alles so kommt, daß schließlich Gurgin für seine heimliche Krone stirbt, weist nur von Ferne und nicht eindeutig genug auf den Wert eines bedeutenden Individuums hin. Seine Stellung zwischen geistiger und weltlicher Macht ist nicht genau genug fixiert: man kann ihn als kleinen Schwächling verwerfen oder als großen Dulder lobpreisen. Die Frage beunruhigt: Ist er nur ein willenloser Herrscher oder ein nur vom Willen zur seelischen Macht erfüllter Prophet?

Auf diese Weise wird die schöne dichterische Vision vom heimlichen Herrscher dramatisch verdorben. Eine Statue, um die es von Worten raucht, ist dieser Gurgin — eine Figur für die Dichtung eines Ihrischen Beschauers. Bodman aber gebietet ihr, durch eine Tragödie zu wandeln, und sogleich verliert sie ihre Atmosphäre. Ihre Worte sind wie ein gleißender Purpurmantel, den sie sich rasch übergeworfen hat, ihre Taten wie Requisiten, die irgend einer Historien-Kumpelkammer entnommen sind. Ihre Seele aber löst sich in rhetorischen Klang auf. . . Emanuel von Bodman hat eine Ihrische Vision zur Tragödie auseinandergezerrt. Das ist ein Uebel, das auch an den letzten dichterischen Schönheiten des Werkes zehrt. Die sprachliche Form ist oft laut und hohl und wirkt, wo sie knapp scheinen will, fahl. Die Worte sind nicht das Echo für ein dramatisches Geschehen.

Das Karlsruher Hoftheater nahm sich durch den Dramaturgen Alwin Kronacher des Werkes an, wie sich eine Schulklasse einer französischen Lektion annimmt, die ins Deutsche zu übertragen ist. Das Drama war sehr genau in die Bühnensprache übersetzt — mit allen seinen Lücken, Rissen und Klüften. Nirgends war ein Wille oder eine Kraft zu verspüren, die aus eigenem organischen Formbedürfnis der dramatischen Ruine wenigstens

stredenweise eine geschlossene architektonische Form gegeben hätte. Die brave Kunstübung genügte sich selbst. Aber sie ist ewig ungenügend.

Hermann Sinsheimer

Erledigung

Ich habe meine Beleidigungs-klage gegen den Direktor des Deutschen Schauspielhauses zurückgenommen, nachdem dieser die folgende Erklärung abgegeben hat:

„Ich habe am dritten September dieses Jahres an die Berliner Zeitungen einen Brief verschickt, aus dem herausgelesen worden ist, daß ich den Herausgeber der ‚Schaubühne‘ Siegfried Jacobsohn für

einen Kritiker halte, der sein Urteil durch irgendwelche positive oder negative finanzielle Beziehungen zu den Objekten seiner Kritik bestimmen läßt. Tatsächlich habe ich diese Meinung von Herrn Jacobsohn niemals gehegt, habe eine solche Beschuldigung niemals gegen ihn erheben wollen und bedaure, derartig mißverstanden worden zu sein. Gleichzeitig erkläre ich, daß ich die Mitteilungen eines meiner Mitarbeiter über seine Beziehungen zu Herrn Jacobsohn irrtümlich aufgefaßt habe. Auch dieser Mitarbeiter hat keinesfalls den Vorwurf aussprechen wollen, gegen den Herr Jacobsohn sich wehrt.

Adolf Lang.

Aus der Praxis

Bühnenvertrieb

Neue Werke

Ludwig Biro: Kokozelt, Drama, Erwin Weill und G. J. Britting: Madame, Ein Akt.

Annahmen

Eduard Rünneke: Coeur-As, Spieloper. Dresden, Hofoper.

Julian Landau: Von Ihr und Ihm und Anderen, Komödie. Bremen, Thaliath.

Armin Wassermann und Alfred Bratt: Auf der Schaukel, Vieraktige Komödie. Wien, Deutsches Volksth.

Uraufführungen

1) von deutschen Werken

15. 12. Jakob Scherel: Marthas Leidensweg, Volksstück. Wien, Josefstadt Th.

18. 12. Max Meherfeld: Robert Ansteh, Ein Akt. Frankfurt a. M., Kammerspielvereinigung (im Neuen Theater).

19. 12. Wolfgang Hercher: Prometheus, Dreiaktiges Schspl. Berlin, Luisenth.

Jean Kren und Curt Kraatz: Puppchen, Posse in drei Akten, Musik von Jean Gilbert, Gesangstexte von Alfred Schönfeld. Berlin, Thaliath.

2) von übersetzten Werken

Edmund Rostand: Der Götterhain, Pantomimische Dichtung in einem Akt. Frankfurt a. Main, Kammerspielvereinigung (im Neuen Th.)

3) in fremden Sprachen

Gem Benelli: Rosmunda, Drama. Rom.

John Galsworthy: Der älteste Sohn, Stück in drei Akten. London, Kingsway Theatre.

Jubiläen

Ein Waffengang: 25, Berlin, Schsplhs.

Mein Freund Teddy: 150, Berlin, Kammerspiele.

Zeitungen und Zeitschriften

Robert Adami: Mattia Battistini. Bühne und Welt XV 6.

Franz Herterich: Die Probenbühne. Die Szene II 6.

Julius Rapp: Wagner als Revolutionär. W. Z. 646.

Erich Röhrer: Die Riffenschlacht. Theater IV 8.

Rudolf Krauß: Vom Nichterkennen und der Erkennung im Drama. Bühne und Welt XV 6.

J. Landau: Otto Brahm. Bühne und Welt XV 6.

Emil Ludwig: Der Nachmittag eines Fauns (Nijinski). Tag 296.

Heinrich Meher-Benke: Zum Verständnis und zur Aufführung des „Räthens von Heilbronn“. Die Szene II 5.

Paul Schlenker: Erinnerungen an Otto Brahm. W. Z. 612.

Ein Schauspiel. W. Z. 625.

Alfred Schnerich: Die Don-Juan-Übersetzungsfrage. Merker III 22.

Max Schönauf: Otto Brahm. Berliner Salon IV 49.

Franz Servaes: Die Wiener Volksbühne. Tag 298.

Paul Siretean: Gerhart Hauptmanns Sehnsucht. Wage XV 48, 49.

Mela Spie: Das Theaterkind. Berliner Morgenpost 330.

Hans Sonderburg: Ruggiero Leoncavallo. Reclams Universalum XXIX 11.

Heinrich Stümcke: Nikolaus der Erste von Montenegro als Dramatiker. Bühne und Welt XV 5.

Paul von Szegedinski: Theater und Variété. Tag 298.

Eugen Tannenbaum: Kino, Pantomime und Schauspielkunst. Neue Theaterzeitschrift II 50.

Adolf Teutenberg: Die szenischen Ausdrucksmittel des Theaters unter freiem Himmel. Masken VIII 8.

Johannes Tschiedel: Shakespeares Renaissance in England. W. Z. 621.

Personalia

Der Regisseur des Lessingtheaters, Emil Lessing, hat sein Verhältnis zum Sozietätstheater wegen Unstimmigkeiten gelöst.

Waldemar Staegemann will zur Oper übergehen und hat deshalb seinen Vertrag mit dem Deutschen Theater gelöst.

Engagements

Magdeburg (Stadtth.): Josef Maruth vom Stadtth. Heilbronn 1913/14.

Baden-Baden (Kurth.): Charles Sturzbecher vom Hofth. Neustrelitz 1913.

Berlin (Opernhaus): Erich Thies vom altenburger Hofth., Emmi Wilmar vom essener Stadtth., Mira Zielinska.

Bremen (Schpshg.): Agnes del Sarto 1913/16.

Cassel (Hofth.): Tony Gypen.

Frankfurt a. M. (Stadtth.): Gustav Rothe vom Stadtth. Danzig 1913/17.

Freiburg i. S. (Stadtth.): Bruno Wald vom Wattenbergh. Leipzig 1912/13.

Glatz (Stadtth.): Elise Voeltisch, Gustav Strauß, Gertrud Strauß 1912/13.

Halle a. d. S. (Stadtth.): Otto Peters von Chemnitz.

Hannover (Hofth.): Adolf Trimborn vom Stadtth. Mainz 1913/18.

Zensur

Dem berliner Luisentheater ist die Posse „Schlossermare“ von Hans Ghan „aus ordnungs- und sittenpolizeilichen Gründen“ verboten worden.

Nachrichten

Waldemar Runge ist als Nachfolger Theodor Loewes auf drei Jahre (ab Herbst 1913) zum Leiter des Breslauer Stadttheaters gewählt worden.

Nachdruck nur mit voller Quellenangabe erlaubt. — Unverlangte Manuskripte werden nicht zurückgeschickt, wenn kein Rückporto beiliegt.

Verantwortlicher Redakteur: Siegfried Jacobsohn, Charlottenburg, Bernburgstraße 25
Verlag der Schaubühne, Charlottenburg. Druck: Alsbach & Hentrich, G. m. b. H., Berlin S. 14

Replaced with

NUV 3 1 2002

Digital Copy

